AL MADINAH AL MUNAWWARAH
CAPITAL OF ISLAMIC CULTURE
2013 - 1434

عالي سرحان القرشي

أسئلة
القصيدة الجديدة



النادي الأدبي الثقافي

مؤسسة الانتشار العربي

عالي سرحان القرشي

أسئلة القصيدة الجديدة

النادي الأدبي الثقافي
www.adabialtaif.com

الانتشار العربي

ص. ب. 113/5752
E-mail: arabdiffusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت - لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-614-404-387-5

الطبعة الأولى 2013

المحتويات

تقديم

حققت القصيدة الجديدة في التجربة الشعرية العربية عمومًا، وعبر تجارب الشعراء السعوديين بصفة خاصة، حضورًا جعل لها سمتها ورؤيتها ولغتها التي امتازت بها عن كل تجارب التحديث الشعري التي شهدها المشهد الثقافي العربي. فلم تعد تلك القصيدة الممتدة في فضاء الحلم بلغة الرومانسية العربية وصورها، ولم تعد ذلك الضجيج الخطابي في شعر الواقعية العربية، ولم تعد صاحبة تلك الأزياء الأسطورية، والتشكيلات الإيقاعية المنوعة التي تداعب بها طلاب التحديث.

الحداثة ورؤيا التجديد انعجنتا في القصيدة الجديدة، مازجتا أسئلة الانزياح تحت إرث حضاري جديد،وأسئلة الحفاظ على الهوية النابعة من إرث حضاري يتداخل فيه الديني مع اللغوي مع التاريخي. فخرجت القصيدة الجديدة تحمل رؤيا القلق، وتستدني الأفق، وتستشرف الرؤية في أسئلة تستجلي يقينًا طريقه غير مذلل، وتتهيأ في تشكيلات لا تقنع بسدر الشكل ورتابته،وتنبجس من لغة الاحتمال والرمز والسؤال.

فاجأتنا القصيدة الجديدة بتشكيل الرمز المعجون من إرث الشعرية العربية،أو ذلك الذي وإن قدم من خارجها يستنبت داخلها،فتقلبت على هذا الرمز الأوجاع، ومنه استمطرت مسالك الفرج، وسبحت عليه الذات ما بين حركتي التشظي والالتئام.

وفي وهاد الرؤيا التي انداحت فيها هذه القصيدة حضرت المرأة التي تمردت على تسلط النسق، وامتطت حصان إرادة الكتابة والتغيير؛ فصدحت بصوتها رؤيا ترفض التهميش، وتستدني التألق في سياق حراك كرامتها وحريتها.

في كل هذا جاءت أطروحات هذا الكتاب، تتأمل نص هذه التجربة، وتعاود النظر في تشكيله من خلال أسئلة التكوين، ومن خلال التلقي الذي يتأول، ويستحضر الذات وهي تتشكل وتتأول،فجاء التوقف عند سؤال الحكاية

بوصفها روح الوجود الإنساني، يستظل به الإنسان من جهرة الشمس، ويستدفئ به من صقيع العالم، فكان ذلك التوقف حافلًا بالحكاية بوصفها استنطاقًا للعالم، واستنطاقًا للنص. ثم مضت أطروحات الكتاب تستنبئ الذات وهي تتناوب مع عالم النص وتشكيله، حيث إن عالم النص الذي توجد فيه الذات يظل أيضًا في حال تشكل من الذات وتشكيل لها، وبهذا كان عالم القصيدة الجديدة هو النسيج الذي تنغرس فيه الذات.

وقد مارست أطروحات الكتاب تماهيًا مع نص القصيدة الجديدة أسئلة الجدوى، والاحتمال، والتشكيل، فساءلت الرمز والتشكيل، وحاولت أن تستدفئ بحرارة الأسئلة النابعة من النص.

من يتابع نص المرأة الشعري في المملكة العربية السعودية، يشعر بتلبس الذات الأنثوية لكتابتها، وكلمتها الشعرية، فتجد القلق والتمزق، والنشوة بالدخول في عالم البوح، واستشراف الأفق، والبحث عن شكل جديد للكتابة، وارتداد العوائق إلى عالم من المواجهة والتجاوز داخل النص، ومن هنا كان اشتغال الكتاب على هذا النبض في نص المرأة، عبر تجليات الخطاب النسوي في نص المرأة.

وساغ للكتاب وهو يعاقر أسئلة القصيدة الجديدة، أن يستحضر رائدًا من روادها حمل نصه القلق والرؤيا، وغادر السدر والإلف، ذلكم هو الرائد محمد العلي.

ولم يغفل الكتاب الانداياح في فضاء التجربة الشعرية العربية عبر الدخول في أسئلتها العميقة واستشرافها القلق.

ولم يهمل الكتاب خصوصية التجارب والنصوص الشعرية، فجاء الكتاب متداخلًا مع عدد من النصوص في تشظيها والتئامها، ومراودتها للهامش، ومساءلتها للمستقر والمتسلط.

عالي سرحان القرشي

1/2/1434هـ

سؤال الحكاية والتأويل
تجربة في قراءة القصيدة الجديدة

الحكاية هي حاضنة الإنسان وجودًا ونشأة وسؤالًا، عن المصير ذلك لأن الإنسان لايستقر وجوده إلا حياة عبر هذا الوجود الحكائي الممتد من عالم الغيب، والمبعوث من مستقبلات وجوده، والمكوَّن لقناعات احتضانه والعناية به.. فالإنسان يولد في دهشة الكون يطلق تلك الصرخة التي تحمل ضخامة السؤال فتأتيه الإجابة احتضانًا واستسلامًا وقناعة بأعباء المصير الحكائي الذي حمله مستقبلو التربية الأولى وسابقوه فيلتقي من هذا الوجود اللغة التي تمنحه القدرة وفق إمكاناته على فهم هذا الوجود، وتمنحه كذلك القدرة على تأويله ليعايش حركة علامات الوجود بحركة تأويلية، ويعايشه الآخرون بحركة تأويلهم لما يبثه من علامات.

وكان الاسم هو فاتحة العلامة المرتبطة بحكاية وجوده فتكون كلمة (فلان) فاتحة القراءة، حكاية يترامى فيها هذا الإنسان من اسمه الأول إلى نسبه إلى ماحمل عن هذا الاسم من معرفة وحكاية..

وتترامى هذه الحكاية في فصول متعددة من المكان والزمان وضروب الانتماء وصنوف التعبير.

ولا يستقل الشعر عن الحكاية؛فصوره تترامى فيها وتدلف إلى الشاعر من ذلك التصور الحكائي الذي تخيله؛حيث تكون علامات لمحطات في ذلك الرحيل الحكائي؛ ومن هنا يكون الشعر أكثر وجوه المناشط الإنسانية استثمارًا للحكاية وطيًا لها واستنفارًا لرموزها؛ فهو يعتمد على اللغة التي تحمل إشاراتها الإشارة إلى المدلول من خلال حدث حكائي يترامى في التسمية، أو الدور الذي كان لهذا المدلول في حركة العلاقة بهذا الاسم، ثم يتنامى ذلك في نمو التأويل الذي يورد على هذا الاسم أنماطًا من الاستعمالات وألوانًا من الحكايات التي تضاف على هذا الاسم فتمتد بتأويله.

وإذا كان الشاعر ينزع عن اللغة قشرتها التي ذبلت ليصل إلى اللب من طاقاتها. . . ويكون وجوده الشعري بقدر ما يحدث في اللغة من حركة جديدة؛فإن الشاعر يمارس الفعل الحكائي ليس نقلًا أو رواية؛ وإنما إحداثًا وتغييرًا وإحلالًا برسمه المسار الحكائي الجديد للغة شعره وتوظيفه اللغة السابقة له توظيفًا جديدًا.

فها هو أدونيس يلغي كل ما قبل لينقلنا إلى بدئه إلى اسمه في قصيدة (هذا هو اسمي) التي يقول فيها[1]:

ماحيًا كل حكمة هذه ناري

هذا بدئي

دخلت إلى حوضِك

أرض تدور حولي أعضاؤك

نيل يجري طفونا ترسبنا

تقاطعت في دمي قطعت

صدرك أمواجي انصهرت لنبدأ:

نسي الحب شفرة الليل، هل

أصرخ أن الطوفان يأتي؟

لنبدأ صرخة تعرج المدينة

والناس مرايا تمشي إذا

عبر الملح التقينا هل أنتِ؟

أكتفي بهذا الشاهد من هذه القصيدة لآخذ منه استدلالًا على ذلك الفعل الحكائي الذي يقيم منه الشاعر بدءًا وجوديًا يعلن منه وجوده، وبعد بدء صرخة جديدة للحياة. . . .

(1) أدونيس، هذا هو اسمي (**الأعمال الشعرية**، دار المدى، دمشق، 1996م) 2/ 223.

لماذا حكائية الشعر؟

لعل إلفنا للنظر إلى الشعر مستقلًا عن الحكاية، والحكاية مستقلة عنه، يجهر بهذا السؤال أمامنا.... ولعل الإجابة عن ذلك تمكن في جسارة ذلك العالم الصامت الذي يخترقه الشاعر.... ذلك العالم الصامت بحيازته مكوناته وعلاقاته، وإقامتها أمام الشاعر حركة مستمرة تذيبه، وتطحنه.... وتسيره في مجراها، فهذا مدعاة تساؤل ومثار قراءة الحكاية وتأويلها سواء أكانت قراءة تأملية، أم تجريب تأويلات تسربت إليه لتفسير تلك الحكاية من مخزونه الثقافي.... وإذا أضاف الإنسان إلى ذلك التأويل شعره، كان الشعر اقتحامًا لهذا العالم المحبوك، وإعادة ترتيب لعوالم الحكاية التي ينسجها نصه، ذلك لأن حضور القول الشعري ليس حضورًا في فراغ، إنه الحضور في عالم الصمت الذي انتهكه، فكان حضورًا ممتدًا في علاقات قد تمتد إليه فرحًا أو قهرًا أو رغبة أو قلقًا... أو سياحة تأملية... فهي إذن قادمة من هذه الحكاية التي حرضته واستحضرت قوله الشعري.. ولذا يجيء قوله احتماء له من ذلك الاستيعاب، وذلك التهميش في جريان الحكاية، يأتي القول لينشئ مجراه في الحكاية بإعادة ترتيب علاقاتها؛ فمن هنا يصبح القول الشعري نسجًا لحكاية، حين ينسج وجودًا جديدًا وهيئة جديدة في اللغة وفي العالم..

لنقف على هذا المقطع من نص لأدونيس بعنوان (قصيدة ثمود)[1]، حيث يقول في هذا المقطع:

لكن،

هو ذا الشاعر ـ كان ينام غريبًا

والفجر غزال

جسد الأرض يداعبه

والشمس تخيط له

ثوبًا قمحيًا /

ـ ماذا يفعل؟

(1) السابق: 2/ 268 ـ 270.

ـ يلقي عن كتفيه النوم، ويمضي....

هو ذا يمضي

ماذا؟ خانت عينيه الأشياء؟ رأى

قدم النورس ضفدعة؟

ورأى الزهرة وجه عجوز!

ـ ماذا يفعل

ـ يرجو

وجه غزال آخر،

وجه الأرض يرافقه

والشمس تخيط له

ثوبًا قمحيًا/

هو ذا الآن يسافر في قنديل مكسور/ يسمع همسًا

«لاتأمل

ليس النجم الطالع إلا رسمًا

يتكرر والألوان هي الألوان»

الآن يقارن بين الأشياء

ـ ماذا يفعل؟

ـ يرجو

وجه غزال آخر،

وجه الأرض يرافقه

والشمس تخيط له

ثوبًا قمحيًا.../

.... والأرض تعيِّد عيد الرمل

يجدي هذا الرأس النافر من أنبوب

في نقالة...

في عرس للآلات؟ وماذا

يجدي هذا الطوق، وهذا الجسر، وماذا

يعرف هذا السائر

من أبعاد المجهول؟/

سلامًا يا أحزاني

- «أحزاني ليست أحزاني

هي جرح ينزف من تاريخ الإنسان

هي أرض ترفع قربانًا

للظلمات والطغيان»

لنجد الشاعر ينطلق من الحكاية في الإشارات الأولية إلى ذلك

فالشاعر كينونة حكائية مضت، يقف أمام حكاية كونية متجسدة، يلتقي الشاعر والعالم في هذه الحكاية، وينتقل الشاعر في حكائية المتحول من حال النوم والغربة إلى حال انقلاب الأشياء وفزعه من النوم إلى حال الأسئلة ليعود إلى حكاية ذلك القلق والضجر في حكاية الإنسان:

(أحزاني ليست أحزاني هي جرح ينزف من تاريخ الإنسان).

ماذا يقدم هذا المنظور نقديًا؟

يستثمر هذا المنظور تلك المقولات النقدية التي تعتمد على فاعلية قراءة النص، وما تحققه للنص من وجود، وتلك التي تؤمن بحركة المعنى، وحركة علاقات النص وتفاعلها.... يستثمر ذلك ليلم شتات انبعاث النص، وشتات علاقة النص بعوالم مبدعه، وهنا لا يكون النص بنية منفصلة عن التأويل، ولا يكون التأويل فعلًا منعزلًا عن النص بل فعلًا ممتدًا في النص، ومتناميًا منه، ملتحمًا معه، فالتأويل امتداد النص للنص، قادمًا من لحمته، من إشارته، عابرًا تأويل النص للعالم

إلى تأويل القارئ للنص والعالم. . . حيث إن تأويل النص هو انفتاح النص على عوالم الحكاية التي نسجها الشاعر، تلك العوالم التي احتضنت حركة التأويل ونمت بها في مستلقي النص. . . . ذلك لأن منظور الحكاية يجعل النص متناميًا من بواعثه، وممتدًا في جمله التي تستوعب الذات المتلقية في علاقاتها. . . ولعل ذلك يحل أيضًا الإشكالات التي تجادل في واقعية النص، وفي عالمه الاجتماعي، وعوالم المبدع الشخصية. . .وذلك لأن المنظور أصبح منظورًا يصل الإنسان بعالمه، ويصل الذات بعالم النص حين تتلقى الحكاية وتتأولها. .

لقد أصبح النص وفق هذا المنظور جملة أركانها: عالم النص ـ النص ـ التأويل، حيث تشير هذه الجملة عبر النص إلى التأويل ومن التأويل إلى عالم النص، وبامتداد هذه الجملة إلى التأويل يصبح النص بنية ذهنية متحركة في أفق التأويل، تستمد حيويتها من حيوية الذوات التي تتفاعل معها، ومن حيوية علاماتها، فيظل النص حركة مستمرة، وطاقة استحضار جاذبة لمن يلتقي معها، ويستثمرها. ثم إن تجذير هذا التأسيس في فعل الشاعر يجلي لنا ذلك الفعل الحكائي الخلاق، ويقيم لنا المغايرة بين فعل حكائي إنشائي، وبين استعادة جامدة لحكاية سالفة، أو تأليف لأجزاء حكاية متناثرة ليس للشاعر يد في وجودها. .

مظاهر الوجود الحكائي في الشعر

الشعر عالم الشاعر

لا يقنع الشاعر بأن يكون صمتًا في عالمه؛ لذلك هو يخترق حكاية العالم، وما ذلك الاختراق إلا حكاية يصنعها الشاعر، معتمدًا على تأويل حكاية العالم، ونافذًا إلى وجوده بالحكاية التي يصنفها، فأدونيس حين يقول[1]:

لا أتخيل

أيتها المياه السوداء العميقة... لا أتخيل لا أكتب

أنا العالم ـ مكتوبًا

وأهدابي تهيمن على الأرض

---

(1) السابق: 3/ 259.

هكذا

أخرج قصائدي من طين خطواتي

أرجم الزمن بأحوالي

وأصرخ:أنا المعنى

. . . .لقد خرجت الكلمات بتأويل للمرئي، يبدأ بنفي التخيل الذي يثبت تخيلًا آخر، ينفي تخيل السرد، الرتابة، الجريان في حكاية الحياة، حكاية الصمت الذي فجر النداء «أيتها»، ليقوم الشاعر مقام العالم، يحل محل المياه المشيرة إلى حكاية الموت: المياه السوداء العميقة. . . . ويأتي ذلك الحلول بنفي عدم التخيل، بنفي عدم الكتابة، . . . . .لقد أدخلتنا الكتابة في شبكة من العلاقات الحكائية التي تتوالد واحدة من الأخرى، حكاية السدر التي ينفيها ويقاومها الشاعر. . . .حكاية المياه السوداء. . . .حكاية العلاقات التي تهز هذه العلاقات بسطوتها وجبروتها لتنشأ العلاقة التي تأتي من حكاية تشكيل جديد يكون فيه الشاعر هو العالم:

أنا العالم ـ مكتوبًا

العالم بالكتابة، بالتكوين، بالتشكيل. . . . . . ليكون ذلك في ضوء الوجود الجديد له:

وأهدابي تهيمن على الأرض

سطوة تقابل سطوة أخرى. . . . . ليكون ذلك مقابلًا وموازيًا لحكاية إخراج القصائد:

أخرج قصائدي من طين خطواتي

أرجم الزمن بأحوالي

وأصرخ: أنا المعنى

تخرج القصائد من حكاية وجوده، ومن إقامته من هذه الحكاية بتقلباتها حجرًا في ركود الزمن، لتكون الصرخة:أنا المعنى حين رأى نفسه يؤول الأشياء، ينصت إلى حكاية العوالم ليصنع حكايتها فيها، يلقي بأحواله في صمت الزمن. . . .فيرى نفسه هو المعني بعد أن رأى تأويله لهذا العالم. . . . . .

التجدد

أشرنا سابقًا إلى جوهرية الشعر في تأسيس الوجود الجديد لمبدعه، الذي يتأسس من نصه الإبداعي وعليه. فيكون هذا التجدد ليس نزع بالنية فقط، وإنما يكون ذلك فعلًا في التشكيل الحكائي الذي يكونه في شعره فيمتد ذلك إلى التعبير، والصور، والعلاقات الترابطية بين عناصر الحكاية الشعرية...

ومن هذا ما يحدثه الشعر أحيانًا من صدمة تهز المألوف، وتهز علاقة الشاعر بقارئه، فقراءة نزار تنم عن شاعر غَزِل يهيم بالمرأة ويمجد ذاته، ويقيم منها أمام المرأة محورًا يتناغم معه وجودها.. .لكن نزارًا لا يترك هذه الحكاية تريم على الأذهان والآذان، فيعمد إلى مجادلتها، إلى فتح حوار في رتابتها، إلى تكوين وتشكيل جديد لهذه الحكاية... فيخاطب الأنثى المعشوقة قائلًا[1]:

عزيزتي

إذا رجعت لحظة لنفسي

أشعر أن حبنا جريمة

وأنني مهرّج عجوز

يقذفه الجمهور بالصفير والشتيمة

أشعر أني سارق

يسطو على لؤلؤة كريمة

أشعر في قرارتي

أن العبارات التي ألفظها جريمة

أن انتصاراتي التي أزعمها

ليست سوى هزيمة

النص هنا انقلاب على الحكاية التي غرسها نزار في جمهوره وعلى تأويلها، وتأتي الأحكام التي يطلقها هنا متوجة بالكلمات الحاسمة الجارحة: جريمة، عجوز،

(1) نزار قباني، الرسم بالكلمات، (**الأعمال الكاملة**، بيروت ـ 1971م) 494.

شتيمة، هزيمة، سارق، يسطو، .. لتقلب نمطًا حكائيًا في ذواتنا وذات الشاعر.. بادئًا من تصوراتنا عن حكاية نتمثلها يوميًا وتاريخيًا عن النصر، والعجوز، والسرقة، والجريمة، واللؤلؤة الكريمة، حيث إن كل عبارة تشير إلى وجود حكائي له تمثله لدى المتلقي... وجاء الشاعر ليسوق هذا التمثيل الحكائي في وجود جديد، يعلن به انقلابًا في ترتيب الحكاية بل انقلابًا في تأويل عناصرها: خنجر (بل كوكب مداري)، علاقة الحب (تجارة رقيق)، اليد المخاصرة (خيط عنكبوت)، حيوية الحب واستقبال دهشة العتيق (انتظار الموت)، يقول[1]:

أشعر أن..المزروع في جوارحي

كخنجر مفضض

ككوكب مداري

يشتمني

يجلدني

يشعرني بعاري

وأنني كتاجر الرقيق

يبيع كل امرأة ضميره..

أشعر في قرارتي

أن يدي في يدك الصغيرة

قرصنة حقيرة

أن يدي

كخيط عنكبوت

تلتفّ حول الخصر والضفيرة

أشعر في قرارتي

(1) السابق: 494.

أنك بعد نعجة غريرة

أما أنا... فموكب عتيق

يواجه الدقائق الأخيرة.

ويحيل ممدوح السكاف الذكرى إلى حكاية تصنع وجودها في مجرى الحكاية السارية في الوجود، يقول موجهًا الخطاب إلى الآخر / الأخرى[1]:

أو تذكرين الليل يملكنا بظلمته

ونملكه بضوءينا

وهنا أتوقف لأشير إلى الحكاية/ الوجود الجديد، الضوء الذي آلت إليه العلاقة، الضوء الذي يقوم إزاء ظلمة الوجود (الكون)... لتنطلق الحكاية التي صاغها الشاعر، وبدأ يستمع إليها حين وضعنا وذاته في موضع التذكر والاستماع ليقول[2]:

استفاق العطر من... حين لمستُ

عصفورين أو قمرين من عسل الشعاع

يشع في لغة على لغة الفراشة

وهنا نقف أمام الحكاية الجديدة التي أحدث وجودها الشاعر. .بأن جعل الشاعر الوجود مندغمًا في هذه الحكاية؛ فالضوء ينبعث من هذين (...، القمرين، العصفورين)... وجعل الفراشة تأزر إلى هذا النور، وجعل اللغة من هذا النور.. لنقف أمام امتزاج نوري، وعطري، ولغوي، وحركي.. يقول[3]:

هل نسيتِ كلامها السحريَّ

يَنْدِفُ كالرذاذ على فمي

يهمي بأطياف وأسداف

من الرعشات ترعش

(1) ممدوح السكاف، **على مذهب الأطياف**، اتحاد الكتاب العرب، 1996م، 39.

(2) السابق: 39.

(3) السابق: 39، 40.

في مجاهل أو معالم خيمة الأسرار جسَّدها المجسِّد

ربوة تربو

سبحان الذي أسرى بنا في كوكب اللقيا

التقينا دونما جسدين بل روحين يتحدان بالرؤيا

والشعر هنا يحكي الحكاية لمن يوجه إليه الخطاب، يحكي الحكاية لعليم بهذه العلاقة، ولكن الشاعر يهمش علمه بهذه التفاصيل ليعيد صياغتها، ليعيد تأويلها، لأنه يرى أن الشعر يؤولها تأويلًا آخر غير تأويل المتذكر.....ليقوم الخطاب في لحظة من لحظاته، برفع هذه المخاطبة إلى عالم غير منظور في الحديث، ليكون ذلك الإسراء الذي استدعى حكاية الإسراء في النص القرآني، لتكون في التصور حين نتصور هذا الإسراء.

أسلوبيات الوجود الحكائي في الشعر

اقتضت هذه الحكاية التي يعتمد عليها النص الشعر وجود عدة ظواهر أسلوبية نراها في النص الشعري الحديث منها:

ـ الإحالة على عالم الحكاية بالضمير أو الإشارة:

كثيرًا ما يفاجئنا الشعر بعالم حكاية، وقد آل إلى خبر عن حكاية استحكم وجودها في عالم الشاعر، وملأت عليه خياله، وبدأت الكلمات تستقطر ظهورها بين الجلاء و الملاء، فتجد الإحالة إلى عالم الحكاية الصامتة، وقد بدأت عواملها في الظهور في الكلمات، تشير إلى كياناتها لتلك الحكاية، قد تبدأ منها القصيدة في مثل قصيدة أدونيس «أغنية حروف الهجاء» التي يقول فيها[1]:

هبطوا من أساطيرهم

من كواكب كانت نساء

وأنا كنت رصدًا يواكب ترحالهم

(1) أدونيس، السابق، 399.

كنت حبرًا تخبأ في ليلهم

كنت في الخطوات الشريدة وقع الهباء

أكتب الظن و المستحيل ويملي علي الفضاء

وحين يقودنا التأويل إلى تحديد هذا الضمير الغائب...... نجد أننا في حاجة إلى قرن ذلك بعلامات النص، لنجد أن أولئك هبطوا من أساطيرهم

تدانوا من عالم الأسطورة إلى عالم الشاعر الذي كان رصدًا يواكب ترحالهم....فنجد أننا أمام حكاية الشاعر التي تعلن وجودها أمام حركة الحكاية التي تقوم حوله...... نجد أننا أمام عالم ملأ حضوره على الشاعر حتى أحدث له الشأن الذي يحيل إليه بخبر الحكائي وضمائر تزيد المجهول حضورًا في الحس الذي يجعلهم حركة أعلى شأنًا، ويجعلهم في حال تستدعي معرفتهم، والإحاطة بنبئهم؛فهم من الأساطير، من كواكب كانت نساء.. مما يرفع لدى القارئ تسامي الضمير (أنا) في هذا العالم...ليكوَّن لنا تعاملهم مع وجودهم؛ فيأتينا النبأ:

وأنا كنت رصدًا يواكب ترحالهم

كنت حبرًا تخبأ في ليلهم

لنجد أننا في حكاية الشاعر أمام ارتقاء من المحايد إلى الفاعل.. من الذي يدهش بوجودهم إلى الذي يختبئ عنهم ليصوغ وجودهم.. من الراصد على الحبر المختبئ في ليلهم...ليكون الذي يكتب الظن والمستحيل...

ـ تكرار صوت الإحالة على الوجود الحكائي

حين يتضمن النص حكايته المضمرة تجيء الألوان المختلفة لقراءة ذلك الوجود، وتقديمه في النص، عبر تقديم صور مختلفة لذلك الوجود؛ ففي النص (السابق، نجد تكرار وأنا كنت)، ليهيئ لنا ذلك التصور حركات مختلفة في هذه الكينونة التي جاءت تستحضر وتشكل تلك الحكاية، في حركة لا تجعل الذات في حال ثبات، ولا تجعلها أيضًا في حال حركة متعاقبة، كما هي الحال في السرد الحكائي؛ وإنما تقيمها في جدل مع حركة ذهنية النص التي تتقاطع مع القارئ ومع تكوينات النص، ومع العالم الذي تكونت منه؛ فلقد كان تكرار (وأنا كنت) جدليًا مع هذه التقاطعات؛ ففي الاستحضار الأول نجد:

وأنا كنت رصدًا يواكب ترحالهم.

حيث تحل الأنا إزاء هؤلاء الهابطين من أساطيرهم؛ لتعلن فعل الذات مع هؤلاء بالرصد والمتابعة والمواكبة. . .ثم تتنامى الذهنية النصية التي فعلت ذلك على استحضار الكيفية واستحضار التساؤل الذي يسأل عن ذلك، لتعيد صورة الحكاية لهذه الكينونة بتجل أكثر، وبفعل أعمق، لتقول:

كنت حبرًا تخبأ في ليلهم

ليقودنا هذا الاستحضار للكينونة إلى امتداد المواكبة والإفصاح عن جدلية العلاقة مع هؤلاء؛ لتكون حالة الاختباء، وحالة الحبر الذي يحمل كنز ومداد انثيال المواكبة والمتابعة. . . ليأتي التكرار الأخير معمقًا هذه الكينونة، وقابضًا على ملامح هذه العلاقة مع هذا الوجود:

كنت في الخطوات الشريدة وقع الهباء

الأمر الذي نشأ معه فعل الذات الشاعرة في القبض على حركة هذه الحكاية:

أكتب الظن والمستحيل ويملي عليَّ الفضاء

من خلال التسامي بوجود الأنا وفعلها وتغييب فعل أولئك لأن فعلهم انسحب إلى وجود كينونة الذات وفعلها.

ـ الإحالة على حكاية سابقة

ويظهر هذا الأمر في الشعر الحديث على صور شتى مثل:استيحاء الأسطورة، القناع، اتخاذ الرمز، . .ومنها استعادة تأويل القارئ لنص سالف، وهذا ما سنقف عليه هنا؛ لأنه يجلي فكرة حركة ذهنية النص في تقاطعها مع تأويل الشاعر، والاعتماد على الفعل النصي في ذهن القارئ، ففي نص بعنوان (وحش) لممدوح عدوان[1]، نجده يبتدئ النص بقوله:

(ما لجرح بميت. . . .)

ويترك النقاط مشيرة إلى فضاء الاحتمال، وهل يبقى مجال من استحضار نصية النص السالف؟. . . نجد الشاعر يستحضر أجواء قول المتنبئ:

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميّت إيلامُ

(1) **صحيفة الرياض**، مؤسسة اليمامة الصحفية، 14 ديسمبر 1995م.

ليبني على هذا الوجود التأويلي حركة تصاعد هذا الهوان، وهذا الميت الذي تجاوز إلى الآلاف؛ من شعور ذلك الفرد إلى الشعور المتجسد في الإنسان العربي نحو موت بني جلدته..

لم يشأ الشاعر أن يستحضر لنا بقية النص، ومبتدأه؛ بل وقف بنا على ذلك التأويل في أذهاننا ليتصاعد إلى الانفصال عن هذا الميت، إلى الانفصال عن أشباهه وامتداده فينا، ليكون ذلك مجرد نبأ وخبر يروى حين يقول:

ما لجرح بميت...

ومالي بما يتساءل عنه الملأ

ليس هذا سوى جثة

ألف نازحة،

وثلاثون ألف قتيل:

نبأ

ثم تأتي الإحالة التالية في النص عبر الإشارة، وليس عن طريق استحضار جزء من النص كالسابقة؛ فهو يقول:

دمنا لا يبل الظمأ

يشتهي أن يراق

(نريق الدماء بتضحيةٍ

ويريق دمانًا الذي لا يحب

سوى أن تكون العروق بأجسامنا فارغة)

وهنا نستحضر تأويلات نصوص سالفة، أشار إليها استحضار مفارق في هذا النص، فإذا كنا نستحضر قول السالف:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراقَ على جوانبه الدمُ

فإننا نجد هنا تقاطعًا مع هذا التأويل في تأويل ما يتقاطع معه نص ممدوح، حيث نجد الدم البارد... الذي يفارق أيضًا ذلك الدم الذي ينهل الرماح في ذاكرة الشعر العربي.

تناوب التشكيل بين الذات وعالم النص
قراءة في التجربة الشعرية الجديدة في المملكة

التجربة الشعرية الحديثة في المملكة بدأت إرهاصاتها باتخاذ شعر التفعيلة معبرًا رئيسًا في تشكيلاتها الشعرية، ثم جاوزته إلى حالة شعرية اتحذت ما تبثه من تشكيل شعري هو القطب الرئيس في التجربة، حتى لو أحدث له ذلك البث تشكيله الوزني المختلف بإيقاعاته وتلويناته.

وكانت هذه التجربة ثرية على مستوى الفعل الشعري، وعلى مستوى التحليل الذي راودها، فقد جدلت هذه التجربة من ألم الإنسان وتمزقه وتوقه إلى الخلاص تشكيلات شعرية راودت التراث، وأعادت تشكيل الرموز المستنبتة منه، وتأملت الحاضر، وأفصحت في كل ذلك التأمل عما يحيق بالذات من فوضى، وما يمزقها من جراح، وعبث بالهوية والمقومات.

وكلما عانق النص الشعري الجدة، وانغرس في الشعرية وبها راود التشكيل النابع من حركة النص التي أحدثها الشاعر، فتهيأت فيه حركة مشتغلة، من الممكن أن نسميها (ذهنية النص)، وتعمل هذه الحركة على تشكيل النص، فلا تبقى الذات الشعرية في حال باعث وحيد لهذه الحركة بل إنها تصبح تحت هذه الحركة تتزيا بها وتتشكل منها؛ وذلك لأن الذات الشاعرة، حين لا تهيئ الحركة الذهنية في نصها للاشتغال، تصبح هذه الذات مجرد باعث لتشكيلات من فضاءات خارج النص، ومن نصوص سالفة؛فيصبح النص مجموع فئات من التشكيلات لم تنبت فيه حالة انسجام وتخلق من الحركة الشعرية التي تصنع للنص ذهنية يتشكل بها.

والذات التي نتحدث عنها هنا هي الذات الشاعرة التي تنشئ النص، وهي أيضًا الذات التي تتشكل داخل النص فهي الباعثة والمبعوثة من النص، فهي صاحبة وجود وعمل قبل النص، وصاحبة تشكيل وتشكل داخل النص حيث إن عالم النص الذي توجد فيه الذات يظل أيضًا في حال تشكل من الذات وتشكيل لها، وبهذا

يمكن أن نقول إن عالم النص هو النسيج الذي تنغرس فيه الذات، ويشكل هيئة تحركها، وسيكون اشتغالنا في هذه الورقة على تبين اشتغال النص الشعري لدينا بهذه الحركة المترددة بين الذات وعالم تكوينها. ؛ حيث نستظهر تشكل الذات أولًا قبل الدخول إلى جدليتها مع عالم النص، من خلال مظاهر نصية تشير إليها وإلى حالها، من خلال إشارات عناوين الدواوين أو النصوص، أو ما يختاره الشعراء من الكلمات للأغلفة، أو الإهداءات، أو من خلال الإشارة المشبعة بالذاتية التي يريد الشاعر أن يجعلها بؤرة تؤول ذاته ووجوده في النص. ثم ندلف إلى مظاهر في عالم النص تدل على ما يحيق بالذات ويحيط بها في عالمها النصي، لنصل آخر المطاف إلى الجدلية التي ينشأ منها التشكيل في النص. فلنقف على ديوان لطيفة قاري (هديل العشب والمطر)[1] لنتبين فيه هذه الحركة؛ حيث نجد العنوان معلمًا واضحًا من معالم الذات الشعرية؛ يظهر الحاجة والتعطش لاستقبال المطر الذي ينبت العشب، والارتواء منه، وسحب ذلك على مدار الترنم بموسيقى الديوان؛ الذي يكتنف ذلك التطلع بلحنه الشجي الحزين، والتفاعل ما بين العشب والمطر يشي بالتعطش إلى رؤية الحياة التي يخصبها المطر، وقرن ذلك بالهديل أيضًا يشي بالانتظار، والحزن على زمن مضى، والتلهف على آت عله يأتي بالمزاوجة ما بين المحيي وحاضن الحياة.

وإذا جاوزنا ذلك إلى ما اختير من كلمات شعرية على الغلاف الآخر؛ فإنا نجد:

من أطفأ جسدي

الآن لم يعد ثمة ضوء

نهتدي به

إلى نبع الحروف

من أطفأ جسدي

من أطفأ الحروف

لنرى الذات المنطفئة جسدًا، والمنطفئة تعبيرًا، لكن الصرخة باقية للاحتجاج

(1) صدر هذا الديوان عن دار المدى، دمشق، عام 2001م.

وبث الألم، واختيار هذه الكلمات في هذا المكان يشي ببقاء الصرخة رغمًا عن المساحة التي قدمت فيها الشاعرة هديلها.

وحين القراءة داخل الديوان نجد مثل هذا النص:

أنا أقرا الآن شيئًا لدانتي

وأذكر قافية للمعري

أنا

من أنا

حين يجلسني كتاب فوق ركبتيه

ويبدأ تقطيع يومي

❀ ❀ ❀

هل أقاوم زحف الغبار

وأنقع جسدي في الظلال

أم أنام على ركبتيه

وأسلمه نبضي

يقطعه كيف يشاء(1)

نجد أن الذات الشاعرة تتشظى في عالمها، تبحث عن الالتئام في عالم القراءة؛ لكن ذلك الالتئام يؤول إلى تشظ، تقوم معه أسئلة مقاومة الزمن، الانزواء في الظل، تحول التقطيع للزمن من أن يكون للذات بالكتاب إلى أن يكون للكتاب بالذات، مما يشي بتحول الذات إلى شيء.

أما عالم النص في هذا الديوان فيتجسد في ما يتأمله النص، ومما يحاوره، وما يتوجه إليه للخلوص من قلق التشظي، وتحقيق رغبة الالتئام؛ فتجد في النص المكان المغلق، مثل: الغرفة، والمنافذ مثل الباب، وما يحيط بالذات مثل: الفراغ،

(1) الديوان: 70.

الأشياء المحيطة، وما تتأمله الذات مثل:البحر، السرب، الكتاب. . .وكذلك فضاءات الذات التي تروم منها الالتئام مثل: الحكايات، تأمل النجوم، الأحلام، القصيدة، وما تضجر منه الذات، وعلامات ضجرها مثل: الحزن، القلق، اللهفة، الوجع، اليأس. . . .

وحين نأتي إلى ما تجدله الذات وعالم النص نجد أننا في هذا الديوان نقف على لحظة النطق، التي فجرت الصمت، لحظة الالتئام والتحام الكلمات، أو بالأحرى صهر الفضة من مواجهة الذات لعالمها، على النحو الذي تجسده الشاعرة في آخر الكتابة، في الديوان حين قالت:

لحظة الصمت

كانت صحو الكلام

الذي صب فضته

في غبش القصيدة[1]

فلحظة الصمت. . .لحظة القلق. .لحظة اختيار الالتئام. .فجرت الصرخة، وكانت صحو الكلام، الذي أنست له الكتابة، واعتبرته ضوء القصيدة، الذي جعل لها تكوينًا ومعنى. . . . . لنجاوز هذا التأمل في غبش القصيدة. . .هل أصبح صحوًا؟ إلى النص الأول في الديوان المعنون بـ(السرب)، لنكشف من خلاله حركة (ذهنية النص) الناتجة من الجدل بين الذات وعالم النص؛ حيث يطالعنا هذا النص بحكاية للذات، عن أولئك الذين يحضر وجودهم من أعماق تكوين تشكل في مخيلة الذات، حيث جلاهم النص من ذلك العمق بتلك الفجاءة الماثلة في ذلك البدء الذي داهمنا بقولها:

(وكنت أرقبهم من زجاج نافذتي)، حيث يحضر في البدء الضمير (هم) بعد فعل الكينونة (كنت) بعد الواو التي تحيل إلى حال كانت فيه؛مما يجعلنا أمام تكوين سابق وأمام حضور يحيل إليه الكلام؛ حيث يستحضر جمع الغائبين (هم) حتى إذا اكتمل الترقب من المتلقي المجرد والمحايث للذات في تشكيلها، يأتينا تفسير في لغة تحاول أن تكشف الرؤية بصعوبة؛ حيث إن المرئي هو (ذلك الجمع الغريب الملون)، فهو مرئي غير منكشف.

(1) الديوان: 140.

وهنا يأتي تعادل حال هذا المرئي مع حال طريقة الرؤية (أرقبهم من زجاج نافذتي)، وهذا يحيلنا إلى ما أشرنا إليه سابقًا في معالم الذات الشاعرة من أنها منكفئة، لا تمكن من الرؤية الكاملة؛ حيث إن النظر من بعد... نظر مراقبة... نظر غير مباشر، مما يجعلنا ننتقل إلى عدم تحديد المرئي، وقد انجدل هذا مع الحركة الذهنية النابعة من النص، فهي تنفتح على الاحتمالات أكثر من استمدادها من اليقين، وأصبحت مساحة التأمل أكثر من مساحة التعبير عن الذات، فكانت معاناة المرئي وعذاباته، أكثر من بوح النص، يقول النص:

وكنت أرقبهم من زجاج نافذتي

ذلك الجمع الغريب الملون

من أين أتوا؟

وإلى أين هم ذاهبون

وكيف يحتمل الرصيف المعذب أسرارهم[1]

حيث تلتقي رؤية الذات لغموض المصير مع غموض هذا الجمع الذي يكون عالم النص، مع ضبابية المنظار، ومحدوديته، وغموض أسرارهم...ثم يبدأ بوح الأسرار بالغوص خلفها وبعثها من جديد...في حال تستثير الكشف حين يوصف الرصيف بوصف العذاب، وحين تحضر لغة القتل في قول النص:

كتب عليه أن يرتمي كالقتيل

وأن يبارك قاتله

وأن يهيئ للسرب الغريب وجهته[2]

هذا الأمر الذي ينكشف معه الغريب، وينكشف معه عدم استقراره، ويغمض

(1) الديوان: 7.

(2) الديوان: 7.

كذلك اتجاهه. . .لكن النص يجد في ارتقائه إلى فرجة في السماء خروجًا من المأزق، ليس له، ولكن للمتلقي وللذات التي تصحب المتلقي، حين يقول النص:

أين هم ذاهبون
ولماذا يستطيل النهار تحت أقدامهم
والأرض تقصر
تقصر
حتى تعود رصيفًا يؤدي إلى فرجة في السماء[1]

هنا تحضر في النص لحظة امتزاج بهذا المرئي، بعد أن تراءت فرجة في السماء، فأصبحت الأرض ذاتها مثل ذلك الرصيف الذي ارتمت عليه طيور السرب، وأصبح هذا التشكيل للذات مع عالم النص، التشكل مع السرب، تشكيل ما حوله، فيؤول المشهد إلى مزج حاجة الذات لذلك الأفق الذي صنعته لهذا السرب، حيث أصبحت الذات متمنية الانطلاق ومعانقة هذه الفرجة التي لاحت على يد أحد أفراد هذا السرب، الذي يسرد النص حكايته على النحو التالي:

وأنا ألملم ما يتساقط منهم
لأخرس أسئلتي
من أين جاءوا؟
إلى أين هم ذاهبون[2]**؟**

هنا النص كاد يسدل الستار على هذه الحكاية، وصرح بذلك حين قالت الشاعرة:

أوشكت أن أترك النافذة

---

(1) الديوان: 7.

(2) الديوان: 8.

وأن أتسلى بقضم الفراغ[1]

ولكن النص بدأ نسجًا جديدًا، حين جاءت الذات بتأويلها، بوعيها لتكون من ذلك القتيل منصة انطلاق، ليكون مثل الرصيف الذي أطلق السرب إلى فرجة في السماء، لتنغمس الذات في الحكاية المسرودة، لترسم الفضاء الذي تريد.. في ذلك التحول الذي حول الذات، وحول المتلقي، حين تركت ما أوشكت عليه فقالت:

حين حط على ضلفتي طائر ضل وجهته
وارتمى كالقتيل
فباركت قاتله
وتهيأ وقتي له[2]

ومن هنا يرسم النص في ضوء ذلك التكوين الجديد لذلك القتيل، وفي ضوء ذلك التحول من مشاهدة الخارج إلى تأمل الذات، لنكون أمام جذوة جديدة تسري في المتلقي ليقرأ الحكاية، وينغمس فيها من جديد مع انغماس الذات في مكونات عالم النص.

❀ ❀ ❀

وإذا وقفنا على ديوان / حمد الفقيه (نقف ملطخين بصحراء)[3]؛ لنتبين ذهنية النص التي تشكل شعره في هذا الديوان من خلال التناوب بين الذات وعالم النص في التشكيل تراءت أمامنا جملتان شعريتان ينتزعهما من الديوان، ويجعل الأولى بوابة الدخول إليه، وهي جملة (نقف ملطخين بصحراء)، والثانية طريق الخروج منه وهي (أركض وكأن حريقًا يتبعني)، وما بين هاتين الجملتين عالم النص، ومتأملاته.

فالجملة الأولى هي العنوان الذي اختاره الشاعر لديوانه، وقد وضعت باللون الأحمر في إطار يجعلها لافتة، وعلامة، تقف أمام القارئ لتظهر بها تلك الوقفة الجماعية، حين يقول الشاعر (نقف)، كأنه يحتضن هاجس الجماعة، ليأتي الحال

(1) الديوان: 8.
(2) الديوان: 8.
(3) صدر الديوان عن دار الجديد، الطبعة الأولى، 1996م.

(ملطخين بصحراء)، وهنا نجد أننا أمام أول مفارقة مع الشعر السائد؛حيث يسير هذا الديوان في نسق شعري مختلف يعري الذات، ويكشف العيب، ويأتي بصحراء هنا متسمة بالتلطخ وحمل العيب.

وحين يقلب القارئ الديوان على شقه الآخر؛ ليرى عادة ما يكون هناك من تعريف بالشاعر أو بشعره، يجد الجملة الثانية التي تأتي وكأنها التعريف، تأتي لتعلن ذلك المدى الذي يخب فيه الشاعر مذعورًا يلتمس النجاة. . .وكأن ذلك خروج من ذلك الفضاء الذي شب الشاعر أواره بكلماته داخل الديوان.

وإذا مضينا داخل الديوان وجدنا عناوين تستقل بصفحات جاء بها الإحراج آخر الصفحة، وكأنها خاتمة التأمل في بياض الصفحة، أو أنها السواد الكتابي الذي يمثل نافذة عبور وحيدة من صمت البياض، ولكنها النافذة التي لا تأتي إلا بعناوين تستدعي الانتقال إلى ما بعدها، وقد اشتمل الديوان على ثلاثة عناوين رئيسة تتخللها العناوين الفرعية، والعناوين الرئيسة هي:

* العراجين
* هل تتسع الطاولة لكل هذه الرعشة
* ليبيدو

ومن خلال هذه العناوين التي جعل الفقيه شعره في الديوان تحتها نجد مفارقة هذه العناوين للمألوف؛ حيث إنها تعكس تحولات ورؤى لحالات الذات وهي تعاقر الدهشة، ويخنقها التحول، وتذوب في زحمة إشباع الغرائز؛ أي إن القصائد هنا لم تعد تعبيرًا عن الذات وهي تحاول الوصول إلى النشوة وذروة الشوق، ولكنها تقرأ الذات وهي في حال الاستسلام لنهاية التحولات، وانكسار الحيوية، ودخول الذات في فضيحة عري الذات، حين تقصي عن نفسها لباس السر، وحمى الخصوصية حين ترتعش الحيوات على طاولة واحدة.

والعنوان الأول (العراجين) يشير إلى احتمالين يضعنا الشاعر في بوابتهما لنلج منه إلى معالم الذات، يصلنا الاحتمال الأول بتلك الحال التي نشاهد فيها العذق يابسًا وقد قطعت منه الشماريخ[1]، فهي حال إمكانية كانت ثم جار عليها الزمن، وبقيت شاهدًا على ذلك العطاء الذي جف، والنضارة التي بهتت.

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، عرجن.

أما الاحتمال الثاني فيصلنا بشيء أقرب إلى التعبير الإنساني والتشكيل الفني، حين يقودنا إلى دلالة في العربية تجعل العراجين صورًا للنخل والدمى في الثوب.

ونحن مع الاحتمالين أمام تشكيل لحالة بقيت دلالتها التي تقرأ اليباس، وتسجل ذلك في صورة ماثلة يحملها الإنسان في سفره وإقامته، وتزداد جلاء مع تعاقب الأيام، حين يقترن العرجون بذلك التحول الذي اختاره القرآن الكريم للعرجون دلالة على تحول حركة الحياة، ودورة القمر في قوله تعالى ﴿وَٱلْقَمَرَ قَدَّرْنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلْعُرْجُونِ ٱلْقَدِيمِ﴾[1].

ونقرأ في العنوان الثاني (هل تتسع الطاولة لكل هذه الرعشة؟) انكشاف الإنسان، وعريه، واستباحة حمى خصوصياته... فقد آل استقطار الشهوات والرغبات على طاولة واحدة في مكان مكتظ بمثلها، وممتلئ برعشات أخر إلى حالة انكشاف تسقط التستر، ولقد حمل ذلك التعبير دلالة على استقطاب الفعل الإنساني في ذلك الحيز الضيق، وحبس نشوته في مدى يقصر بالنشوة أن تؤول إلى فعل إنساني متسام.

أما عنوان (ليبيدو)، فإنه يعلن سفر الذات الشاعرة في أبعاد الذات الإنسانية، ويشير إلى ذلك الجهد الذي أقامه الإنسان ليسبر أغوار جنسه، فهو مصطلح من مصطلحات التحليل النفسي، يخفي وراءه عمق الحب وتوتراته، وأدواءه، وما يقود ذلك من توترات بين الذات والجماعة... ولقد ترك لنا الشاعر هذه البرقية بإشاراتها وما تحتضنه من دلالات تعانق الشحنات العاطفية ووهجها، وترتد إلى طاقة الدافع الجنسي، فالليبيدو libido يعني الطاقة النفسية والانفعالية من الحافز البيولوجي للجنس، وقد يمتد ليشمل الحياة غير المتميزة، والطاقة النفسية[2].

أما عالم النص فيظهر فيه ما يحيق بالشاعر من جبروت المدينة، وما يستحضره من الثقافة التراثية والحديثة، وما يتأمله هو للبعير، البحر، الصحراء، الأب، الأطفال، المدرسة...، العوالم المحيطة، مصادفات الحياة اليومية.

وإذا دلفنا إلى الديوان لنشهد هذا التشكيل؛ وجدنا مواجهة الذات للآخر، واتجاه الذات إلى رؤيتها، وانحيازها إليها، وإصرارها على بنائها بالتعبيرات

(1) سورة، يس، الآية: 39.

(2) انظر: Barbara Engler، **مدخل إلى نظريات الشخصية**، ترجمة فهد عبد الله دليم، نادي الطائف الأدبي، 1991م، ص 459.

الممهورة بتوقيعها ورؤيتها قطعًا نابضة بالقلق والتسخط، وراسمة توترات الذات الإنسانية وتمردها، وما تواجهه من قلق واكتئاب؛ فنحن أمام ذات تصر على التفرد فتتمرد، فتواجه ما يترتب على ذلك، وتنهض رؤيتها للعالم المحيط على أساس من هذا التشكيل للذات، ففي العراجين نجد الفقرة رقم (1) يقول فيها:

المُدُن

إذ أمعن فيها تقشعر روحي

وعاطفتي كغبار

أليست تملؤني عواء كل ليلة؟[1]

يبتدئ الشاعر بكلمة (المدن)، ويجعلها في سطر شعري؛ ليجعل الفضاء بعده مجالًا للتأمل والإمعان، وتأتي (المدن) حاملة التعريف بـ (أل) وكأنها المدن المعروفة، ويطلقها الشاعر مبتدأ؛ ليقود التلقي إلى الخبر؛ فلا نجده على حاله المعهود؛فنقف على انتهاك الذات لسلطة الكلام؛فنسق الكلام مبتدأ يعقبه خبر؛ لكن لا خبر إلا بإرادة الذات، الذات هي التي تصنع هذا الخبر فيكون فيه فجاءة الشعر، ودهشة إبداع الذات حين تنتهك نسق الكلام.. فيكون الخبر حينئذ:

إذ أمعن فيها تقشعر روحي

وإذ بنا بعد أن كنا نبحث عن خبر للمدن أصبحنا أمام تكون وتشكيل للذات، أمام متابعة لتأمل الذات وهي تقودنا من بياض السطر الأول إلى حالة إمعان الذات، وهي تمعن في ذاتها بسبب من رغبتها في الانعتاق من ضجر وقلق المدن، فوازى ذلك الانعتاق من نسق مألوف الكلام إلى الخروج إلى رغبة الذات.

ولم يكن ذلك الخروج في هذه الجملة قاصرًا على ما بين المبتدأ والخبر؛ بل إنه امتد إلى مفارقة الجملة الثانية للجملة الأولى في السطر الشعري الثاني؛ حيث إن جملة (إذ أمعن فيها) تقتضي جوابًا يتصل بالمدن، حسب مراعاة الكلام لضمير الغيبة (فيها)؛ لكننا نجده يجاوز ذلك إلى الذات، إلى أعماقها إلى الروح مصدر كل فعل وطاقة ذاتية...ليقول:

(1) الديوان: 9.

تقشعر روحي

وتظهر شعرية التشكيل الذي جاء به الشاعر، لو غيرنا نسق الكلام، وقلنا(المدن ـ تقشعر روحي ـ إذ أمعن فيها)؛ إذ نجد أن إلحاق الجملة (تقشعر روحي) بالمبتدأ، قد ألغت فاعلية قلب التوقع الذي مد فضاءه فراغ السطر الأول، وقادته إلى أفق جديد من الاحتمالات جملة (إذ أمعن فيها) التالية للمدن. ثم إن ذلك التغيير يجعل كلمة (فيها) لغوًا لا فائدة منه، مع أنها كانت في تركيب الشاعر ذات أثر في استحضار ذلك الذي حضر ثم غاب، وكانت ذات أثر في إضفاء الاهتمام على هذا الإمعان، ثم إن الجملة على النحو الذي جاء به الشاعر، هو الذي يمهد السياق لأن تنمو في تربته تلك العاطفة المغبرة حين يقول:

وعاطفتي كغبار

وذلك لأنه لو قدم جملة (تقشعر روحي) لما كانت هناك البنية الذهنية المهيأة لظهور ذلك الغبار، لأن الجملة حينئذ ستنغلق بلفظة (إذ أمعن فيها) ولكن تركيب الشاعر المتجلي من ذهنية النص حمل المتلقي على متابعة الذات وهي (تقشعر) وهي تمتلئ علينا غبارًا، وهو ما سكت عنه الخطاب.

وقد أدرك الشاعر فجأة تركيبه، وصدمته للمتلقي، وهو ما ينقل التجربة من مشاعر اللاوعي والحلم إلى حدود التعقل والتيقظ ليقول:

أليست تملؤني عواء كل ليلة؟

يعود الضمير إلى المدن، ونقف أمام الامتلاء، وقد تهيأ لنا الآن من خلال ما قادتنا إليه جملة (تقشعر) ألا يكون ذلك الامتلاء ممتدًا إلى الحب أو العواطف، وإنما قد يكون ممتدًا إلى ما يصاحب ذلك الامتلاء، فقد يكون وحشة أو كرهًا. . أو. . ولكن الشاعر يفجؤنا بنوع الملء الذي هو الفاعل الذي ملأ الذات، يفجؤنا بكون ذلك الملء عواء. فقد انتقل العواء من كونه صوتًا للكلب والذئب حين يضج بهما الألم، أو الحنين، أو الحاجة إلى تحديد مكان وجوده واستدعاء الرفيق. . انتقل ذلك إلى داخل الذات، حيث استوحش الإنسان بما أحاقته به المدن.

ولعل هذه الفقرة الافتتاحية للديوان تقف بنا على جنوح الشاعر نحو قصيدة النثر، إذ في تلك الإشارات التي تمزق الذات في المدينة، واكتواء الذات بهذا التمزق، وتوحشه، وتفتت عاطفته، حتى أصبحت مثل غبار لا يلملم أشلاءه إلا هذه العبارات البالغة في القسوة، وفي توحش الكلام، وفي إرادة الشاعر انتهاك سدر الكلام، ونفسه، وقانونه بهذه اللغة التي حملت كلامًا يواجه الكلام.

إذا انتقلنا إلى نص آخر لحمد الفقيه، وجدنا كيفية انتقال توتر الذات إلى استقبال المتلقي، فتنشئ التوتر في الاستقبال: ففي قوله في مقطوعة (صلاة) نجده يقول:

أقف في محراب من الماء

وأدلي عاطفتي

صخرة للسماوات

فالنص يقف بنا على هذه المفارقات التي لا نسق فيها إلا لما يمكن أن يقيمه الشاعر، فهو في محراب متحرك متحول، يراه على سطح الأرض، هو محراب من الماء، والمحراب للصلاة وللدعاء، يكون في مقدمة المسجد، أو أي موضع للصلاة؛لكنه هنا من الماء، يتجه إليه الشاعر ليملأ عاطفته به، بالطهر، بالانعتاق من التوترات؛ فالعاطفة التي عادة ما تشرد، وتفر إلى الآخر هي في امتلاك الشاعر، يدليها دلوًا. . .ولكن ما هذا النزول إلا للصعود إلا للارتقاء، ما هذه العودة إلى الأصل في الخلق الماء إلا للوصول إلى صخرة تحت طهارة الماء، فتكون الصخرة وصولًا إلى السماوات، لقد صاغ الشاعر من عالم النص الذي يتراءى في المفردات وما يكمن خلفها: الصلاة ـ الوضوء ـ الدعاء ـ المحراب ـ الماء ـ الطهارة ـ الخلق. . . صاغ من ذلك هذه اللحمة التي ساقت الكلام مساقًا جديدًا، أوقفت الذات في الماء، وأمعنت في إخضاعها لطهارة هذا الدعاء؛ ليكون ذلك ارتقاء للسماوات؛ فأحالت التدلي إلى ارتقاء، وجعلت ذلك التدلي إمعانًا في الطهر لطهر المرتقى.

❀ ❀ ❀

ويتجلى العناق بين تشكيل الذات وعالمها للذات النصية في قصيدة محمد الثبيتي (موقف الرمال. . . موقف الجناس)[1]، هذه القصيدة التي تمازج بين الذات وعالمها، لتظهر منها الذات الشاعرة، وهي تعاقر عالم الشعر، وتظهر جدلها وهي تكوّن القصيدة، وتلتئم مع عالمها، ثم تعلن تشظيها عن عالمها في آخر النص، فلنتأمل ذلك من خلال متابعة تشكيل الذات، وتشكيل عالم النص للذات.

---

(1) جاءت هذه القصيدة التي نال عليها الشاعر جائزة البابطين عام 2000م في ديوانه **موقف الرمال** الصادر ضمن إصدارات جهات العدد الثاني، دار شرقيات، 2005م ص 38.

ففي البدء يواجهنا العنوان[1]:

موقف الرمال

موقف الجناس

حيث جاء العنوان من مضاف واحد لكلمتين مختلفتين، المضاف: موقف، الذي أضيف مرة إلى الرمال، ومرة أخرى إلى الجناس، مما يشي أننا في البدء أمام ذات تتناوب بين هذين العالمين المختلفين، أحدهما يشير إلى الوجود حول الشاعر، عالمه، عالم النص (الرمال)، والآخر يشير إلى ما تحدثه الذات من تشكيل للعالم، من صياغة وتقليب له باللغة (الجناس)؛ لكن ذلك لم يأت في حركة مستقرة ومتشكلة؛ بل يشي بقابلية التشكل، وذلك لما تشير إليه (الرمال) و(الجناس) من قابلية للتشكل من الأجزاء، أجزاء الرمل، وأجزاء الدلالة المراوغة؛ فبهذا العنوان ندخل عالمين متوازيين، أحدهما من العالم المادي، والآخر من عالم اللغة. .ففي الأول (موقف الرمال) تجد البحث عن المستقر وسط المراوغ، المتحرك، الموقف وسط الرمال التي قد تكون خصبة في طينها، في استقبالها للمطر، ثم ينقلب بها الزمن إذا جفت وتحركت. وفي الثاني (موقف الجناس) الذي يستحضر عالم اللغة، أداة تشكيل العالم الشعري، من خلال خلع الإنسان الاسم على الشيء، وإظهاره لما بين الأشياء والعوالم من تلاق في إشراكها في منبت واحد بـ(الجناس)؛ فبهذا العنوان الذي جاء في سطرين يعلو أحدهما الآخر، ويتوازيان نشعر أننا في القصيدة أمام حركة لهذين العالمين، ينتج منها امتزاج الذات بعالمها، وتشكلها من هذا العالم، وإحداثها للنص الشعري الذي يمتزج فيه ما يتشكل من عالم الرمل، وما يتشكل من عالم اللغة.

لنقرأ المقطع الأول من القسم الأول من القصيدة، الذي يقول فيه:

ضَمَّني،

ثم أوقفني في الرمال

ودعاني:

(1) انظر الديوان: 25.

بميم وحاء وميم ودال

واستوى ساطعًا في يقيني

وقال:

أنت والنخلُ فرعان

أنت افترعت بنات النوى

ورفعت النواقيس

هن اعترفن بسر النوى

وعرفن النواميس

فاكهة الفقراء

وفاكهة الشعراء

تساقيتما بالخليطين

خمرًا بريئًا وسحرًا حلال[1]

يأتي هذا المقطع في بداية النص، في بداية القسم الأول من القصيدة الذي يتجلى فيه تشكيل الذات وتوقها إلى المعنى والظفر بالقصيدة.. الذي تلتبس فيه مسالك الوجود بمسالك اللغة، وتلتئم فيه الرحلة إلى عوالم القصيدة..

ففي المقطع الأول تأتي حكاية التشكيل للذات، التي تصحبنا إلى البدء في تشكل طفل يتردد بين أصله الأبوي، وإنباته في عالم الرمل:

ضمني

ثم أوقفني في الرمال

بداية الضم تعني الحنو، والحذر، والإشفاق.. لكن ذلك مواجهة لما لابد

(1) الديوان: 27، 28.

منه، لانفصال هذه الذات الجديدة عن الأب، وتشكلها في أفق جديد، وعالم مختلف، فبرزت أمامنا حركة «التشظي والالتئام»، التي جعلتها في بحث سابق معبرًا لدراسة هذا النص[1]. وما استلزمه ذلك من حذر وإشفاق..

أوقفه الأب في الرمال.. ليدعوه بالاسم الذي اختاره له، الذي حكاه الشاعر بقوله:

ودعاني

بميم وحاء وميم ودال

وهنا نجد الذات التي تستحضر بدء التشكيل على نحو مختلف، يحدثنا عن التسمية، التي لاشك أن الأب نطقها «محمد»، لتجوس الذات الشاعرة فيها، وتفككها في الحروف مشيرة إلى فعل الذات في اللغة، وتأملها فيها، ابتداء من حروف الهجاء، ولعل هذا يتسق مع ديوان الشاعر الذي يشير فيه إلى هذا التهجي، حين وسم ديوانه الثاني بـ«تهجيت حلمًا.. تهجيت وهمًا»[2]

يحدث هذا التهجي، واستقباله لينبت في ذات تصبح قادرة على إدراك وتفهم، ما يقال لها:

واستوى ساطعًا في يقيني

وهنا منذ البدء نجد سطوع حركة ذهنية في النص تشكل الذات والعالم، فالذات بدأت تتابع هذا الذي يوقفها في الرمال ويسميها، باستوائه، وكأن هذا الذي تستقبل الذات تشكيلها منه، بدأت الذات تتأمل تشكيله، وتقاربه، وتخبرنا بهذا الاستواء، والسطوع، ويقين الذات من ذلك. لنستقبل منه القول:

أنت والنخلُ فرعان

أنت افترعت بناتِ النوى

هذه اللحظة التي استوى المسمى فيها ساطعًا وحاضرًا في اليقين طوت مرحلة

(1) نشر هذا البحث في مجلة **فلولجي**، الصادرة عن كلية الألسن، جامعة عين شمس، القاهرة، يونيو 2005م بعنوان (قراءة القصيدة الجديدة من خلال التشظي والالتئام) ص325 ـ 360.

(2) صدر عن الدار السعودية للنشر عام 1984م.

الطفولة؛ فيحضر اليقين التنبؤي، الذي يقرن الشاعر بالنخل، لتتجذر الذات بهذا التنبوء في الأرض بفعل الإيحاء المثار من النخل ثباتًا، ولكي يتجدد عطاؤها كذلك بفعل ما يوحي به هذا الاقتران الذي حدث التنبوء به عند التسمية، فبدأ التشكيل بعد ذلك يتخذ مساره بعد هذا التنبوء، ليتفرع المقترنان: الشاعر والنخل في تكوين لا يفترق إلا ليلتئم، فالشاعر إن تمدد في الجهات، ورفع النواقيس ليهتدي بها الحائرون؛ فهو لا يبعد عن النخل يجمع بينهما جناس (النوى): أبعاد المسافات بالنسبة إلى (أنت) المخاطب: الشاعر، وما يكتنزه نوى النخل (سر النوى) بالنسبة إلى القرين (هن): النخل؛ لتكون المحصلة امتزاج سحر الشعر مع شهد النخل:

تساقيتما بالخليطين:

خمرًا بريئًا وسحرًا حلال

وهنا يظهر التكوين الشعري ليس تكوينًا أوليًا بل يظهر تكوينًا مزجيًا يمزج مرتين، الأولى حين يشكل ويصل إلى حد اقترانه بالخمر، والثانية حين تقارب حال مكونه من تساقي الخليطين: الخمرالبريء والسحر الحلال؛ لتقول القصيدة في المقطع التالي:

أنت والنخل صنوان

هذا الذي تدعيه النياشين

ذاك الذي تشتهيه البساتين

هذا الذي

دخلت إلى أفلاكه العذراء

ذاك الذي

خلدت إلى أكفاله العذراء

هذا الذي في الخريف احتمال

وذاك الذي في الربيع اكتمال[1]

(1) موقف الرمال: 29.

هنا تقترن الذات عند المتكلم بالنخل، إذ هما صنوان، وقد آلا من التفرع في الجزء السابق إلى التماثل هنا، وأضحى كلاهما موئل القصد، كلاهما طلب العذراء، كلاهما: الشاعر في الخريف احتمال، والنخل في الربيع اكتمال، ونجد كذلك هيئات التماثل المختلفة تتنامى في النص على مستوى الحكاية عن كل صنو، وعلى مستوى اللغة:

اسم الإشارة القريب هذا، مع اسم الإشارة البعيد ذاك، مع كل منهما، مع حوزة كل منهما:

دخلت إلى أفلاكه العذراء

خلدت إلى أكفاله العذراء

ما بين (دخلت)، و(خلدت)، (أفلاكه) و (أكفاله)

الأول هذا المتفرع من الشاعر أبعد مدى يحوي الأفلاك... والثاني يملك الأكفال.

هنا نجد لذات الشاعرة تستثمر طاقة اللغة في تشكيل حركة النص التي تخلق هذا الالتئام ما بين حركة الذات والنخل وحركة اللغة، من خلال هذا التجانس الناقص الذي يؤول بالاختلاف ما بين (دخل) و (خلد) إلى ائتلاف والتئام من خلال إدخال الفعلين المتغايرين في مادة حروف (د، خ، ل)، وما بين (أفلاك) و (أكفال)، في الأولى تباعد، لكنه يؤول إلى التقارب بإضافته إلى الضمير (أفلاكه)، وفي الثانية التئام بدلالة (كفل) المشيرة إلى الضم والاحتضان والاحتواء، ثم في ضم الأكفال إلى الضمير (أكفاله).

وهكذا نمضي مع الشاعر لنصل في آخر النص إلى مزيج هذا التشكيل، حين يقول الشاعر:

فمضيت للمعنى

أحدق في أسارير الحبيبة كي أسميها

فضاقت

عن

سجاياها

الأسامي[1]

هنا تشكيل المعنى، النص، القصيدة، مكون الشاعر، يحتفي الشاعر به يريد أن يسمي فيجد النص أبعد مدى عن التسمية، ذلك النص الذي يسمه بالحبيبة، ويتفاعل هذا التشكيل النابع من الشاعر الذي هو كما أسلفت صنو النخل ومزيجه بنتاجه الشعري. . . يتفاعل هذا مع التشكيل الكتابي، فتأتي جملة (فضاقت عن سجاياها الأسامي) كل كلمة في سطر شعري، فكأن كل كلمة تبحث في الفضاء عن الاسم، أو كأن البحث عن ذلك يستحي ويخجل من القصيدة فلا يطفو على السطح إلا ليختفي، فلا تكتمل الكلمات في السطر.

وفي المقابل للمعنى الذي شكل القصيدة، وهو النابع من (أنت) في أول النص، نجد القول الموازي لـ (النخل)، نجد قول الشاعر:

ألفيتها وطني

وبهجة صوتها شجني

ومجد حضورها الضافي مناي

وريقها

الصافي

مدامي[2]

نجد هنا النخل ينداح في تشكيله ليكون هو منى الـ(أنت)، موطنها، شجنها، مدامها، بل إنه ليغيب ليحضر مع حضور الذات، لأنه التف على الذات ولم يعد منفصلًا عنها، أصبح في غايات الذات، وهكذا تحركت بنا ذهنية النص لتنشئ من الذات وعالمها في النص هذا المزيج من الخمر البريء والسحر الحلال ليتهيأ للشاعر أن يقول:

ونظرت في عين السما

فخبت شرارات الظما

(1) السابق: 46.

(2) السابق: 47.

وانشق

عن

مطر

غمامي[1]

والشاعر أحمد الصالح (مسافر)، يستثمر في نصه الشعري هذه الحركة التي تجعل نصه مهيئًا لإعادة تشكيل الذات وفق بناء النص، ومسار حركة ذهنية النص، فلا تبقى الذات في تشكيل خطابي مفروض على النص من قبل ذهن الشاعر فقط، بل منصهرة مع التشكيل الذي تسيره ذهنية النص، ففي نص أحمد الصالح (الشنفرى يدخل القرى ليلًا)، لم يدع الشاعر نصه لحركة المحمول التاريخي للشنفرى؛ بل أخضع الشنفرى وعالم الذات لحركة تشكيل نابعة من فعل ذهنية النص، لنتابع بدء النص حتى نتأمل ذلك، يقول الشاعر:

سيد عملسٌ

لا تلمني ـ صاحبي ـ

شوه مهرتة الوجوه

ولي بهم أهل

ولي بيت وليلٌ

إن ليلهمو يشيع الأنس بين جوانحي

والأهل كلهمو على «الداعي» بطل

يتدافع «الركبان» في «خبت»

تشد إليه آباط «الرواحل»

كم به تتدافع البزل الحفاة إلى الغدير

أمد نحوهمو.. يدا

(1) السابق: 48.

وأمد نحوهمو «على البلوى» أمل
هم عدتي . .
أستف ترب الأرض بينهمو
ولا أرضى اليد السفلى
وكم يدرون أن بحبنا بعضًا
يسير غدًا مثل[1]

يبدأ النص بالعنوان، يستحضر الشنفرى، الشنفرى هو الذات؛ لكن الشاعر لايستسلم للتشكيل النصي والإخباري السالف له، فبدأ النص بعد

سيد عملسٌ

ليشعرنا ببدء حركة مغايرة لنص الشنفرى، فالشنفرى يقول:

ولي دونكم أهلون سيّد عملّسٌ وأرقطُ زهلولٌ وعرفاء جيألُ
هم الأهل لا مستودع السّر ذائعٌ لديهم ولا الجاني بما جرّ يخذلُ

ونحن هنأ إزاء واحد من هذا المجموع الذي لجا إليه الشنفرى فأصبحوا أهله، أمام:

سيد عملسٌ

فهل اعتمد (مسافر) على ذهنية النص التي استدعت فردًا ليستحضر المجموع؟
أو أن الشاعر أفرد ذلك (سيد عملس)، ليكون بديلًا للذات؟
أرجح الاحتمال الثاني؛ لأن به:
* تحديدًا يصدق على الشنفرى ليكون الـ (سيد) قناعًا له.
* انحرافًا عن نص الشنفرى.

(1) نشر هذا النص في **(قصائد من الصحراء)**، انتخاب وتقديم محمد المنصور الشقحاء، نادي الطائف الأدبي 1409هـ / 1989م ص66 ـ 71.

* بدء حركة شعرية تبدأ بمزج واحد من أهل الشنفرى القديم بالشنفرى ذاته، ليصبح متشكلًا من رؤية الذات التي استحضرته، فتصبح هذه الذات مزيجًا من شنفرى اليوم، وشنفرى الأمس، وواحدًا من أهل الشنفرى ينفرد ليكون قناعه، وليبث خطابه:

لا تلمني - صاحبي -

نعم نحن أصبحنا في حال حركة للنص، أيقنت الذات بحركتها بمجرد حدوث العنوان، ثم حدوث السطر الشعري الأول:

سيد عملس

فإذا بالذات تحدو هذه الحركة، وتطلب لها الارتفاع عن اللوم من الصاحب والصديق، الخبير بأسرار الذات وتطلعاتها..

لماذا طلب ارتفاع اللوم؟

* لنفي الغرابة عن هذا المطلع، الذي يقيم الذات في عالم التوحش

* لشعور الذات أنها فارقت المألوف، واضطرت إلى المركب الصعب

* لشعور الذات أنها جفت الصديق، وبدَّلته، حين عز نفعه، وامتنع فعله الذي يحقق وجود الذات.

ثم تأتي ذهنية النص بتحقيق الوجود الجديد للذات والتشكيل المحدث لها في عالم الوحش، حيث نصبح أمام أهل يستقر بينهم المعروف والأنس والحب، يقول الشاعر:

شوه مهرته الوجوه

ولي بهم أهل

ولي بيت وليل

هنا تعتمد ذهنية النص على حركة المفارقة في الاستئناس والتأهل مع عالم الوحش، الذي يعي النص توحشه ومنظره الغريب المنفر، ومع ذلك يقول:

ولي بهم أهل

فتتداعى إلينا حركة النص في الإشارة إلى الحال الذي جعل الأهل أنسًا للإنسان في خلقتهم الحسنة، في ابتساماتهم ورضا وجوههم وتعبيراتهم المبهجة،

ويستثمر النص ذلك ليجعل منه التكوين الجديد لذات الشاعر، تلك الذات التي نفيت، نفت الإنسان وانتفت عنه، ليحل محله التوحش، والاستئناس بهم.

ولم تستدع شخصية الشنفرى استدعاء محايدًا بل أضحت كما سلفت الإشارة ممتزجة بالشنفرى؛ فقد جاء هذا النص قارئًا لنص الشنفرى؛ على نحو تختفي فيه المعارضة، وتحتل إشارات نص الشنفرى فيه إلى إشارات متجددة وهذا بفعل حضور الذات واستجابتها لذهنية النص، ولذلك كان الشنفرى متحولًا في نص الصالح عن انعزاله الإنساني، إلى شخصية تستحضر ما انتخب من شخصية الشنفرى، وما تنامى عبر التاريخ؛ ليكون (شنفرى القرية) غير شنفرى الصحراء، ولكي تكون العزلة إيجابية تتحرك بسخاء الشنفرى وجهاده إلى سخاء يلتحم مع من يمتد إليه شنفرى هذا النص ليصنع له مثلًا مضيئًا، ولم تجعل ذهنية النص شنفرى الحاضر خالص الانقطاع عن الأهل؛ فيبقى الالتئام الإنساني حاضرًا في النص، فالشنفرى كما في العنوان «يدخل القرية ليلًا» وهو الذي كان في لاميته لا يدخل، والسائر عند الصعاليك عدم دخولهم القرى، بل يغيرون على القطعان في مراعيها، وهنا نجد شخصية الشنفرى فارقت كينونتها إلى كينونة متطورة مع ما يريده الشاعر: أحمد الصالح من خلاص، وهذا ما سوغ للنص أن يجعل الذات تتوحد مع الأرض، مع الوطن، عبر تكوينها الذي نمته علائق النص، فإذا الشاعر يفصح عن هويته، يؤكد عليها، يتلذذ بذكرها، فيقول:

هذا أنا

شعري وأظفاري

وعظمي..نبض أوردتي

تقول:

أنا أنا

والكهف... والوادي السحيق

تقول لي:

أنت هنا

والريح والآرام

والغسق الذي فضح الصحاري

ياصاحبي . . أفضت إلي

ـ حديث حب لايبيد ـ[1]

ها هي الكينونة، تلتئم مع الوجود، كينونة الذات تتعاضد أجزاؤها لتقول:

أنا أنا

فيجاوبها الوجود الصحراوي: الكهف، الوادي السحيق، الغسق، لتقول:

أنت هنا

هذي هي الذات يشكلها عالم النص الذي كونته والتأمت معه، وهاهي في هذه اللحظة تفرح بوجودها، وتحتفل به، ليحضر بعد ذلك العشق والحب مبثوثاً في ذات الشاعر وكل وجوده، ليلتصق بالوطن والنخل ليقول الشاعر:

وحاصرت قلبي هموم حبيبتي

فعشقتها حتى الشغاف...

....

وفي أحضانها أطفأت ناري

ولقد أميت الجوع في نفسي

ولا أرضى أميت الحب

لون الأرض يطلبني

وظل النخل.. يطلبني[2]

ومما استثمره شعراء التجربة الشعرية الجديدة في نصوصهم اشتغال كلام النص في ذهنية النص؛ فتجد النص وهو يقدم لك التجربة يشعرك بذلك التمازج بين عالم الذات وعالم النص، وتحرك كلمات القصيدة في أفق التجربة؛ بل إنه يشعرك بما يأتي على كلمات نصه من سريان الطاقة التي يتحرك بها النص، ففي نص لطلال

(1) السابق: 68.

(2) السابق: 69.

الطويرقي بعنوان (غائب في اشتغال الكلام)[1]، يقول في المقطع رقم (1) من النص:

الشوارع تشربني قهوة مرة

وأنا غائب في التآويل

أحصي الوجوهَ

وأفتح نافذتي بالمرارة..

الذات هنا طاقة تشربها الشوارع، جزء من ألم الشارع ومرارته؛ لكنه جزء عالي الإحساس بالوجع، يسري فيه وحي التآويل المشبعة بالخيبة والمرارة والراصدة لوجوهها، والمطلة من مرآة الروح على ألوان المرارة. وسنجاوز مرارة مقدم الذات في المقطع الثاني، لنصل إلى المقطع الثالث الذي يقول فيه:

غائبان؟

تساءلتِ كي يكبر الظل حول الكلام

وكي يبدأَ القلب فتح تنانيره

لاشتعال السلام

الغياب هنا ليس لحظة سدر، وإنما هو الغياب الذي يشعل الكلام، هو غياب لخلق التأويل، لكي يسكب الروح في أتون لحظة التيقظ. لنقرأ المقاطع الأخيرة من النص:

ـ 10 ـ

غائب

كان يرحل فيَّ التساؤل

يحصي على عصبي

من عيونك أدمعَها

(1) الطويرقي، طلال، **ليس مهمًا**، 55ـ61، نادي الطائف الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، 2007م.

خلف باب الملام

ـ 11 ـ

كنت أخرج من شجني منهكًا
والخطى بعدَ غربتنا
تألف الازدحام

ـ 12 ـ

ربما
أنتهي
الكلام يحل فتائلَه
وأنا غائب في اشتغال الكلام

فنجد أننا أمام تجربة في حال اشتعال واشتغال بحركة الكلام، بحركة النص، تأويله، مرارته، وجعه.

العرس، جدة الصحبة، السفر لتجديد الروحين، والانهماك في لذة الحياة ودهشتها، كل ذلك غاب عنه اشتغال الكلام، حين اشتغل بوجد الروح، قسوة أوجاعها، عدم جدوى الملام.

ينتهي الكلام ولا ينتهي اشتعال المفارقة، الكلام يحل فتائله، التي لا تنهي الاشتعال بل تشعل الاشتغال.

ها هو نص الذات حين تنعجن بعالمها، تنفث فيه شقاءها، وتستقي منه تباريحها، ونكهة قهوتها وتآويلها.

وهكذا يظهر لنا من خلال هذه الحركة في القصيدة الجديدة كيفية استثمار العلاقة ما بين الذات وعالمها، وما بين الذات وذهنية النص، والعلاقات المبثوثة من ذلك، إلى التشكيل الشعري بمختلف مستوياته، مما يجعلنا أمام حركة ناشطة، تجعل النص طاقة خلاقة في التلقي كما كان اشتغاله حال التكوين.

الذات الأنثوية والخطاب النسوي
قراءة في نص المرأة الشعري في السعودية

ينطلق الحوار في هذا المبحث من مسلمات يشار إليها فيما يلي:

(1) ـ أن كل نص يمثل خطابًا يتحاور به مع خطابات أخرى.

(2) ـ أن ما تكتبه المرأة يتمثل علاقة بما يقترن بوجودها الأنثوي، وما تثيره من أسئلة حول عوائق مسارها الإنساني ومواجهتها للسلطة الذكورية.

(3) ـ أن التمثل الإبداعي للخطاب النسوي يختلف بسبب الخصوصية الإبداعية عن المقولات النسوية.

(4) ـ أن الوعي الثقافي للمرأة، وما حققته من مكاسب في العمل، والحرية، والتعبير أكسبها الجرأة على مراودة الأسئلة الصعبة التي تتعلق بمعاشها ووجودها، ومجاهدة الصمت، والتسلط، والإقصاء.

(5) ـ أن المغامرة الإبداعية للمرأة ارتدت على صوتها الشعري، فأكسبته التمثل للخطاب النسوي إبداعيًا.

من يتابع نص المرأة الشعري في المملكة العربية السعودية، يشعر بتلبس الذات الأنثوية لكتابتها، وكلمتها الشعرية، فتجد القلق والتمزق، والنشوة بالدخول في عالم البوح، واستشراف الأفق، والبحث عن شكل جديد للكتابة، وارتداد العوائق إلى عالم من المواجهة والتجاوز داخل النص، ومن الممكن أن نستجلي ذلك في المحاور التالية:

الخروج على الشكل الشعري

لم يكن اختيار المرأة لشكل الشعر الحر (التفعيلة)، أو قصيدة النثر مجرد

اقتحام لأشكال إبداعية جديدة، تجرب فيه المرأة أدواتها وطاقاتها التعبيرية، وإنما كان ذلك الاقتحام لقناعة من المرأة بضرورة التجديد، والخروج على تقليدية النسق؛ فغجرية الريف (غيداء المنفى)، حين تقول[1]:

من أين أبدأ سادتي

ديباجتي عتيقة..دفاتري عتيقة

وأحرفي تموت في بركان صدري..

كلها.. رديئة..رديئة

هناك حيث الشمس تبقى يومها مكفنة

هناك حيث الماء صار قطعة مثلجة

ومن هناك ضاعت القصيدة

تناثرت في الأرصفة.. تمرغت في الوحل

لا..بل مزقتها الريح

......:

فالنص يشي بنزوع نحو التمرد على العتاقة، والخروج نحو أفق التمرد، ومن ثم كان نعي الديباجة العتيقة، والبحث عن حيوية للقصيدة في عالم التمرد والرفض.

وفي نص آخر نجدها تقول[2]:

يافتنتي...

تجاوزي هذا الزمان واغسلي الجفاف

لحظة المطر

وحاولي تلوين سحنة الرمال حتى تسقطي تلك الدمى

وتبعثين في دواخلي.. معنى الفرح

---

(1) صحيفة **الجزيرة** السعودية، الثلاثاء 22 جمادى الأولى 1400هـ، 8 إبريل 1980م، عدد 2809.

(2) **الجزيرة**، العدد 3334، الثلاثاء 22/ 12/ 1401هـ.

لا تقتلي شهيتي بالصمت.. كوني

لعنة.. وغضبًا يقارع الدفوف

أو ارحلي

ولم يقتصر إحساس الشاعرة بالرفض، والغربة على ما يتهيأ في عوالم القصيدة، بل ناسبت بين تبدل اسمها المستعار، ورحلتها نحو الآفاق الجديدة في عوالم النص، ففي نص بعنوان الهجرة إلى المنفى، جعلت فيه عالم تجربتها الشعرية، الرحلة من اسم غجرية الريف إلى غيداء المنفى، نجدها تقول(1):

أنت!

ما زلت معي في رحلة المزمار

في رقصي الخرافي جميلاً

بين صنج الكف والخصر.. وحمأة صخبي

ووسيم القوم.. يا بعضي.. يحاول

دفن هذا الوجه بالنسيان

لا يدرك أن الرسم والصوت معاني لغتي

وشفاهي لهما.. كوخًا صغيرًا.. وخلية

زارني الخوف فهاجرت بعيدًا

مع مسافات الرماد الساحلي

غجر الأرياف

ما زالت خطاهم تتمدد

في مناف الغيد

تزداد.. الأغاني الغجرية

وهي التي تقول عن تجربتها في اسم غجرية الريف في هذا النص:

---

(1) **الجزيرة**، العدد 3327، الثلاثاء، 15/ 12/ 1401هـ.

كنت بالأمس أرتدي ثوب الغجر

كنت ثقبًا غيهبي النور.. والظلمة

في وجه... المطر!

....

كنت أطفو فوق سرب الرفض.. في دنيا القلق

كنت نارًا وسط ماء بارد.. كنت لهبًا

لم أجد ما يهزم القيد على الأنفاس إلا سفرًا

مع غجر الأرياف

في وهج الحرارات.. وفي قر الشتاء

فكانت بسفرها في غياهب جديدة من الإبداع، لتكون مثل المطر، كانت مختلفة بشكل نصها الجديد وعوالمه، فوجدت اتخاذها الاسم المستعار سفرًا مع عالم الغجر، ووجدت في ذلك تحديًا وتحايلًا على القيد، الذي واجهته بالتمرد والشكل الجديد؛ ولذلك كانت تعبر بهذا تداعيات الرفض والقلق[1].

وفي الحقبة التي كانت تكتب فيها غيداء المنفى باسم غجرية الريف، نجد لها نصًا عموديًا، تختلف فيه التجربة الشعرية عن نصوصها الأخرى؛ ففي هذا النص، نجد استحضارًا لصوت عاشق يخاطبها، وكان خطابه لها بلغة النسق في رؤية الأنثى، ومن ثم كانت المناسبة بين الشكل والنسق في هذا النص الذي تقول فيه غجرية الريف على لسان مخاطبها في لغة يتردد فيها النصح والتوجيه الذكوري:

(1) كانت الشاعرة تعي معاناتها مع الاسم المستعار، وأرادت أن تكسبه وجودًا شعريًا، ولذلك عندما غيرت اسمها إلى غيداء قالت: .

كتبت كفي أناشيد الهوى العذري في رحلة عامين

قصيرين كما الأحلام تمضي

بين وجه الماء والشمس القتيلة

غجرية. . تلتحف عشق الحكايات القديمة

تكتب الأشعار في صدق النبوءات

وأبناء القبيلة. (**الجزيرة** ع 3334 في 22/ 12/ 1401هـ).

لا تكوني أشد من قسوة الليل وأعتى من وحدة لطريدي

لا تكوني ذئبًا يمزق أوصالي ويلقي الفؤاد رهن الجحود

لا تكوني مغرورة وأجهضي الكبر وكفي، عيناك زاد جحودي

يا فتاتي مزجت حبري بدمي فجفت نقاطه في وريدي

وحين تقول فوزية أبو خالد[1]:

كنت أنتظر أن أجد في تركتك بذرة من جنان عدن

أغرسها في قلبي الذي هجرته المواسم

لكنني

وجدت سيفًا بلا غمد منقوشًا عليه اسم طفل مجهول

وحتى لا أضيعه تفتحت كل مسامي أغمدة دافئة له

نجد النص الشعري الحامل لهذا الصوت القادم للأنثى، المهيئ لها لأن تحمل سيفًا، هو القصيدة، كما أشارت فاطمة الوهيبي؛ يتخذ شكله الجديد الخارج، على النسق في الشكل الشعري، فليس بالعمودي الذي احتذته شاعرات أشرنا إليهن أعلاه، وليس كذلك بالتفعيلي لدى شاعرات أخر؛ لكنه الشكل الذي حمل القصيدة الجديدة لدى فوزية بما فيها من عنفوان وتمرد، وهو الشكل الذي ارتضته ليتماهى مع الذات الأنثوية في قلقها وتمردها واحتجاجها؛ ليكون ذلك النص الذي يخرج رغمًا عن محاولة الغمد؛ تقول[2]:

غمدته في مهجتي فلم يسعه الجدار

غمدته في رئتي فلم تسعه النافذة

غمدته في خاصرتي فلم يسعه البيت وامتد

إلى الطريق ينتزع زينة الأعياد الرسمية من المدن

(1) أبو خالد، فوزية، **إلى متى يختطفونك ليلة العرس** (بيروت، دار العودة، 1973م) 75، 76.

(2) السابق، 76.

ويحرث المدينة لموسم عيد جديد

وتقول فاطمة الوهيبي عن هذا السيف: «هذا السيف الطفل القصيدة لم يسعه المكان والصمت، ولذا كان لابد أن يشهر ويصبح عيدًا وفرح ولادة»[1].

ولعلنا نستشف من مسام الاحتضان لهذا السيف، وإتاحة الفرصة له بالخروج في نشوة فرح، أن فوزية لم تشأ لنصها غمدًا ولو كان بمجرد السير وفق تشكيل نسقي مألوف. وفوزية أبو خالد تنطلق في هذه التجربة عن وعي بضرورة خروج الإبداع عن النسق، فهي التي تقول في ندوة نسائية، عقدت لتنشر في دورية قوافل: «فالإبداع لا يكون إبداعًا إذا جاء دائمًا متطابقًا ومطيعًا لكل أشكال التعبير المعلومة والمسبقة عليه.. عندها قد يسمى استنساخًا أو تكرارًا أو أي اسم آخر إلا أن يكون إبداعًا..»[2].

وفي نص للطيفة قاري خارج على رتابة التفعيلة بعنوان (شاعر)، وكأنها تستلهم وجودًا جديدًا للشاعر يتشكل في ضوء تجربتها، نجدها تقول[3]:

وأنا كون آخر

ليس له ذاك الدفق الرتيب

ليس له ذاك الفرح المستعار

لي عتبي على رموش النخل

لي تعبي

الذي ليس لمثله مذاق

لي محار يعد بلؤلؤة من زبد

وأخرى من كبد

وقيامة كبرى

---

(1) الوهيبي، فاطمة، **المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات** (المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م، 36.

(2) القنيعير، حسناء، إشكالية المرأة والكتابة (ندوة نسائية)، **قوافل**، نادي الرياض الأدبي، م2 ع4 رمضان 1415هـ، 1995م، 93.

(3) قاري، لطيفة، **هديل العشب والمطر**، (دار المدى، دمشق، 2001م)، 60.

فكأن تجدد الرؤيا من تجدد التشكيل الذي يساوق الخروج على النسق، ويبحث عن مؤهلات لاستقبال البشرى[1]:

واقف هنا

ألوح بقصيدتي

علّ سيارة يقولون

يا بشرى

فأهتف

يا بشرى

وفي إحصائية دالة عند نجلاء مطري، اعتمدت فيها شاعرات الدواوين السبع عشرة اللائي اعتمدهن فواز اللعبون؛ نجد النسبة بين استخدام الشكل العمودي وشكل الشعر الحر التفعيلي متقاربة، إذ نجد من بين 690 نصًا 347 نصًا عموديًا، و342 نصًا تفعيليًا، ولكن على الرغم من هذا التقارب إلا أنه يبقى تقاربًا ظاهريًا، لكن النزوع نحو الاختلاف باقتحام تجربة شعر التفعيلة أشد لدى الشاعرات السعوديات؛ ففي هذه الإحصائية نجد قلة الشاعرات اللائي كافأن نسبة العمودي إلى الحر؛ فلا نجد من السبع عشرة سوى الرقيتين رقية يعقوب ورقية ناظر، ومريم بغدادي لم يكن لديهن نصوص من الشعر الحر، والأخريات جربن الشكل الثاني في هذه الإحصائية، أقلهن بتسعة نصوص ما عدا نجلاء السويل بنص واحد من مجموع شعرها الداخل في الإحصائية وهو تسعة نصوص، ومما يجعلنا نعد هذه المكافأة ظاهرية أننا نجد ثلاث شاعرات يرتقين بعدة النصوص العمودية إلى 279 نصًا وهن: رقية ناظر 116 نصًا، ومريم بغدادي 86 نصًا، وسلطانة السديري 77 نصًا، مما يشير إلى أن نزعة التجديد ومراودة الاختلاف لدى الشاعرات السعوديات على الأقل في الجانب الشكل أظهر من نزعة الاستجابة للنسق في الشكل العمودي.

وإذا أضفنا إلى هذين الأمرين إهمال اللعبون لقصيدة النثر، وسير نجلاء على

(1) السابق: 59، 60.

خطاه في هذه الإحصائية، تأكد لدينا مغامرة الشاعرة السعودية في اقتحام التجربة الشعرية بتشكيل مختلف، على نحو ظاهر إحصائيًا[1].

الخروج من ربقة الصمت

على مدى تاريخي طويل نستطيع أن نسم علاقة المرأة بالشعر بأنها علاقة الصمت، والكتمان لكي تظفر برضا الرجل، والاستجابة للقيم الاجتماعية، والاستثناءات القليلة عن ذلك تؤكد القاعدة، فلئن سمع صوت القليل في الرثاء فإنه تبجيل للقيم التي يصنعها ويحميها الرجل وتقدرها المرأة، ولئن سمع صوت بعضهن في المديح فإنه أيضًا بسبيل من ذلك، وإن جاء في بعض تلك الأصوات شكوى، أو طلب إنصاف فإن ذلك التعبير المهادن لمن يتسلط عليها، ويؤكد السيادة التسلطية فوقها.

ولم تلزم المرأة في مشهدنا المحلي في تأريخنا الحديث هذا الصمت فتمردت عليه، وكشفت إشاراتنا السابقة شيئًا من هذا الإنجاز، وجاء شعرها مظهرًا الرغبة في البوح، وقهر الصمت، ومشكلًا علاقة التوتر بين هذه الرغبة، وما يحول دونها، ولعل الشاعرة لولو بقشان كانت تستشعر هذا حين احتفت بمفردة الصمت وجعلتها في عنوانين من عناوين دواوينها: أبجدية الصمت[2]، ثرثرة البوح الصامت[3]، وفي نص لها بعنوان: (قد. . لا نعود)، نجد الإصرار على الإعلان عن الخروج من دائرة الصمت، ونجد ذلك لا يقتصر عليها بل يجوز إلى رفيقها ومحاورها الرجل، تقول[4]:

للقلب طقوس

كما للكتابة طقوس..

وأنت

لجدبك طقوس

---

(1) مطري، نجلاء، **الزمن في الشعر النسوي السعودي المعاصر** «دراسة في الدلالة والبناء» رسالة ضمن متطلبات درجة الماجستير، جامعة أم القرى، 1427هـ / 2007م، 366.

(2) بقشان، لؤلؤ، **أبجدية الصمت**، 1995م.

(3) بقشان، لؤلؤ، **ثرثرة البوح الصامت**، الرياض، 1410هـ.

(4) بقشان، لؤلؤ، **أبجدية الصمت**، 247.

ولأمطارك أكثر من لون..

فالرغبة في الكتابة بوح تستدعيه أعماق وجدانية نابعة من القلب، وحين يلتقي لقاء القلب مع الكتابة في الطقوس فإنك تحس بمدى الحميمية بين الكتابة والقلب، فترى البوح بالكتابة استدعته حاجة القلب، وقد أدى هذا الإحساس بقيمة الكتابة للقلب وجدواها أن ينتقل ذلك إلى الطرف الآخر محاورها، فأصبحت تقول له:

وأنت

لجدبك طقوس

ولأمطارك أكثر من لون..

وهنا يأتي الجدب موازيًا للقلب، والجدب لون من ألوان الحاجة للكتابة، ولذلك يستدعي الخصب، فاستدعى المطر، فتماثلت الكتابة والمطر، أي تماثل الجدب والصمت، وأصبحت الكتابة مثل المطر، أي إن الكتابة خروج من الموات.

وفي تلاق بين طرفي الحوار نجد القول[1]:

يا من وهبته

اسم طفلتي الآتية

من جزر الغيم،

وأهداني الكون..

ذلك القول الذي يوائم بين العطاءين، ويجعل ما يحدثه اللقاء بين المرأة والرجل متراميًا إلى أبعاد كونية، لكي يتفتق عن هذا اللقاء الكوني وجه آخر من العلاقة بين فعل الكتابة والبوح في الصمت، وتثمين لما يفعله هذا التجلي، مما يستدعي التمرد والرفض لكل ما يئد هذا الإعلان[2]:

ادخل معي طقوس الوهج

وأعلن كل العصيان على الشوك

المبتسم في الطريق..

(1) السابق، 247.

(2) السابق، 247.

كن خروجًا متجددًا

من الرمادية

ورفضًا

لا يستكين..

إذًا هذا التوحد بين الذات الأنثوية وحبيبها خروج من الصمت، ودخول في الوهج، تجاوز للرمادية، إعطاء للألوان خصوصيتها وتوهجها، هو الفضاء الذي يخصب الحب، ويرسم للطقوس مسارها وفعلها، ولما كان هذا الإعلان دخولًا في طقس الوهج، كان ذلك مناسبًا لأن يظهر فعله؛ فيكون تحديًا يظهر النص قوة ما يتحداه، فتأتي مفردة الشوك، وتأتي سخرية من يتمرد عليهم، ولهذا كانت المواجهة محملة بحمولات: العصيان، التمرد، الرفض الذي لا يستكين... كل ذلك ليبقي لذة الخروج المتجدد.

ويمضي النص مجليًا ثمرة هذا البوح في حضرة الطفل المشاغب، لتقول في آخر النص[1]:

والشرط

أن تكون نفسك

وأكون أنا دون أقنعة..

الارتحال مع طقوس

الشغب والصخب والاحتراق..

ارتحال بلا قيود

بلا حدود

ارتحال فيه مخاطرة

ألا نعود..

هكذا نجد المؤدى، بحثًا عن الوجود، وتحقيقًا للذات، وطلبًا للحرية في البوح دون مواربة أو قناع. وأن هذا البحث والتحقق أصبح مقترنًا بالرجل، وكأن

(1) السابق: 251.

لسان حال الخطاب يكشف ضرورة حرية التعبير لكليهما، وأن كينونة المتلازمين كينونة حياتية لا ينفصل فيها الذكر عن الأنثى.

وتجد هذا البحث عن تيقظ الآخر لدى الأنثى، عن طلب بوحه، وإظهار صوته يشكل هاجسًا إبداعيًا ومطلبًا وجوديًا، يفتح صفحة من طاقات الحياة، تقول ثريا العريض في نص بعنوان (حرف بأغنية خائفة)[1]:

وجهك يسكنني في الصميم

ولا أعرفه..؟

وطن ضائع..أنت

جرح عميق قديم..

وها نحن وجهًا لوجه

حروف بأغنية خائفة

هل نموت إذا صمت اللحن؟

هنا يتجلى البوح ضد الضياع، إعلانًا عن المعرفة، إظهارًا لمن يسكن صميم الذات، فكأن من يسكن هذا الصميم لا يتجلى إلا بالبوح، ولذلك جاء السؤال عن الحياة بإثارة الموت قرينًا للصمت.

ويتجلى في هذا البوح بعد آخر في الخطاب النسوي، يتماهى مع الارتقاء بعاطفة الحب عن الانفعال، والاستجابة لراهن اللحظة، تقول[2]:

أغنية لفيروز تملؤني بالحنين

لشيء أحس بها مثلها

اغترابًا أسميه

غير الذي أنت تدعوه عند اللقاء

لهفة في الضلوع... ارتعاش شفاه

(1) العريض، ثريا، **عبور القفار فرادى**، (نادي الطائف الأدبي، 1414هـ)، 31.

(2) السابق، 31.

أراه أنا موسم الانتماء

وتحسبه موسم العاصفة

ما يثيره اللحن وشجن الغناء أكبر من أن يرتهن للهفة، وجنون اللحظة، مهما علا البوح، حتى لو اتخذ من مسمى العاصفة دلالة عليه، هنا نجد البوح الأنثوي يغير الدلالة، إمعانًا في التجاوز، فيغير التسمية، ويخرج بالمسمى عن حدود ظن المخاطب الرجل، ويكون بعد هذا مسار التداخل بين هاتين الذاتين على أساس من حيوية استقبال الصوت، والاستجابة لنبراته بتسيير الروح والجسد في حالة الطلاقة ومحبة الحياة التي يبعثها، تقول[1]:

أغنية تتدفق تملؤني بالحنين

هل نتداخل..؟

..أنت..أنا..؟

نتكامل..؟

فيروز تسكن شوقك لي

..تستبد؟

تعذبني همسة الصوت

بَحته.. في جوار السنين

يعذبني فيك شوقك للأرض فيّ

وروحي معلقة بالسماء

مع الاستجابة لهذا البوح الذي تبعثه أغنية فيروز، تتحرك صاحبته الأنثى، وتقود قرينها إلى بهو الحياة، ليعرشا فوق الأرض وتتعانقا مع السماء.

ويمضي نص ثريا العريض مع أسئلة الموت، وتعبره إلى التواصل مع منابع الحياة، ومجدداتها، لتقول عن فاجعة الموت في الصمت[2]:

إنما قد نموت

(1) السابق، 32.

(2) السابق، 33.

إذا القلب يومًا توقف عن همسه

تلاشت به العاطفة

نموت

إذا فقد الحلم أنغامه

في صدى المعرفة

وما عاد حين يغني

يرصع في صفحات الهوى أحرفه

فتعلن الموت في الصمت عن الغناء، والبوح ذلك الصمت الذي يغتال القلب والحلم واستقبال النغم.

ويظل البوح هاجسًا في نص المرأة الشعري، يؤول إلى قوة، تسترد ما يسرق منها؛ ففي نص لأمل الدرويش بعنوان (السارق) نجد الاقتران بين البوح ونضج السر، والقوة التي تجاوز بالذات الانحسار إلى آفاق الانطلاق، تقول أمل[1]:

ضباب كثيف يغطيها

صناديق كثيرة

خوخ وعنب

نضج السر بداخلي

فصارت ألوانه ألسنة من لهب

خرج صوتي

يطير

في الفلوات

ينثر السر

ويحصد ما هو آت

(1) درويش، أمل، **سلام من قلب الماء** (فراديس، البحرين، 2007م)، 62.

يرفع المحصول

يشير بوجه سارقي

إن كنت سرقت مني واحدة

فقد نبتت لي ثلاث...

في هذا النص تأتي الإشارات الرامزة إلى ما في داخل الذات الأنثوية من عطاء، والحاجة إلى كشف هذا العطاء، فما بدأ به النص من إشارة إلى صناديق الخوخ والرمان أحال إلى هذه الطاقات، وأحال إلى ما يغطيها؛ فجاء نضج السر المنسوب إلى الداخل، مهيئًا بنية ذهنية النص، لكي تستقبل الخوخ والرمان داخل الأنثى، فيكون حينئذ تفجر الطاقات ألسنة من لهب، ويأتي البوح والخروج من دائرة الصمت هو القوة التي تنتشر بطاقات الذات، وتحميها، وتسترد ما سلب منها.

وفي نصوص زينب غاصب يعلو صوت الضجر الأنثوي مما يتسلط على حرية المرأة في لغة قد تكون صارخة، وحادة الاتجاه، ومستجيبة لانفعال المواجهة، فإذا كانت تستدعي قول السيد الرجل[1]:

وأنت بالمقام امرأة

إذا رفعت متونك..

وناهضت دساتير الرفض المسطورة

بالخوف، والعرف، والعادات العتيقة

أصبحت امرأة بلا فضيلة...

فقد جاء هذا الاستدعاء من تأملات بدأت بالبحث عن القول، واستدعاء الوجود الذي يشكل لها كيانًا يستطيع التأمل، وبالتالي يستطيع الفعل، لتنسج من هذه الحركة حركة متذبذبة بين الفعل / اللافعل، الكتابة / المحو، الجهل / فعل الواقع. لتأتي الكلمات التي تهيئها التأملات مترنحة بين أن تكون / ألا تكون؛ ليكون من هذه الجدلية تكوين الموقع الإنساني لما يلف الإنسان بفعله من تمزق واضطراب؛ تقول في بدء النص:

بلا أنامل أمسك قلمي.

(1) غاصب، زينب، نص بعنوان (امرأة جميلة)، لدى الباحث.

أعبث في الأوراق..

أسطر كلمات ليس لها معنى..

أشطب أحرفًا لها أكثر من معنى..

وأعود فأمزق الصفحة

هنا نجد ملامسة الوجود، كأنها بلا طاقة، بلا قوة، تستدعي الكتابة لتكون الكتابة بدء التكوين والوجود لها؛ فهي بلا أنامل وتمسك القلم، كأن لا وجود ولا فعل لهذه الأنامل إلا بعد أن تمسك بالقلم، وكأن ما تكتب لن يكون له وجود إلا إذا حقق المعنى، ويبقى المعنى حلمًا، وغاية مسير، وسؤالًا عن الممكن؛ فكل ما تكتب في احتبار هذا المعنى؛ ليكون الشطب أيضًا فعلًا كتابيًا؛ لأنه أتى بعد التسطير، وبعد اختبار المعنى؛لكن كل هذا الفعل الكتابي يؤول إلى فعل نابع من الرؤية، فيمضي السؤال في تمزيق الصفحة.. هكذا يكون البحث عن الوجود مقاومة للوجود الهش، للوجود الهامشي..

وإذا كان النص في ذهنيته يتحرك في أفق البحث عن الوجود الأنثوي؛ فهو بحث عن الفاعل الذي يواجه نسق النمطية، ويتمرد على المألوف، ومن هنا يكون معنى الوجود / السؤال، المصير.. هو المعنى الذي يأتلف مع هذا الاختلاف، الذي يتكون من صفحة مختلفة، ليست تلك الصفحة التي تتشكل بمجرد الكتابة.. لأنها حينئذ إن لم توافق الرؤية ستمزق؛ ليبقى الحرف الذي يشكل المعنى المتسق مع وجود الذات.. فإذا قال النص:

لا أعرف أي خاطر

يهمس في عقلي..

أي نداء يشعل قلبي

أدركنا حينئذ قلق الكتابة المتسق مع قلق اللحظة، قلق ضبابية الفعل، لكن هذا الإدراك هو اللحظة التي يتخلق منها اشتغال الوجود بوجود كائن يبحث عن الأسئلة، ويظل في حال استبعاد لأجوبة النسق المفروضة، أو تلك التي يقنع بها العابرون:

سكينة في عالم يضج بالصرخات

قلق يؤرق ساحل النجمات

وهن لا نتبين حدود هذا العالم المسكون بالألم، والقلق؛ فليس يظهر حده إلا

بالصرخات، وحدود النجمات، وهي كما نعلم متناثرة في فضاء الوجود، لا نرى إلا ضياءها، ولا يحضر ساحلها إلا عبر بقايا ذاكرة أسطورية. . ليكون قول النص بعد ذلك:

شيء لا أميز ملامحه

إعلانًا عن حالة التمازج بين الذات وعالمها، تلك الذات التي تماهت بوجودها اللافاعل مع مساحة غير محددة؛ لتكون الرؤية ضبابية، لا تميز ملامح، ولا تستبين حدودًا. . . ؛ فيبقى ما في الذات للتواصل مع العالم والامتزاج به في حدود إرادة تضغط على الذات، وتستثير الأسئلة، فتقول عن هذا الذي لا يتميز:

لكنه يشرب من حياتي..

أمطار الأسئلة

ويلتهم المحابر

ويحرق الأجوبة

فتلتقي الذات مع العالم على نحو مختلف؛ فحين اختلفت رؤية الذات اختلف تمازجها وتشكلها مع العالم، فظلت تستدعي الأسئلة، وتخلق الكتابة، وتثبت وتمحو الأجوبة. تظل الرؤية في حال تشكل؛ لأنها تبحر في المجهول، في اللامرئي، في غير المحدود.

وعلى الرغم من أن آخر النص يتلمس مكان الأنثى، ويضج من التفاعل معها، إلا أن النص في بدئه يشكل هذه الأنثى في رؤية إنسانية، تحاول التعرف، والتشكل، والكتابة؛ لتظفر بعد ذلك بتحديد للإنسان في عالم بركاني، يضن بالأحلام؛ ليختفي كل فعل، ونضارة، خلف النوافذ المغلقة، وضياع الألوان، تقول الشاعرة:

هذا هو البركان الساحق

في إنسان عصري

دخل أبواب الأيام

ففتح النوافذ المغلقة

ليشتري الأحلام..

من دكاكين الحضارة..

من إرهاصات التاريخ

ومن مواسم الشطارة..

من أشياء غامقة

بيضاء كأقمار الصيف

لكن ما بين اللونين!

ضاعت في أنسجة الأشجار اليابسة،

فلم تر عروقها

أعشاب النضارة

وهكذا كان مسار ذهنية النص من تجربة تأملية ترسم الوجود الإنساني لكينونة أنثوية، في غير استسلام للمقولة الأنثوية، أو مجابهة للنسق الذكوري. . لكن ذلك ما إن يخرج من هذه التأملات التي تظل تثبت وتمحو. . حتى يتمازج النص مع صوت المواجهة.

التمرد على قيود السلطة الذكورية

من يتأمل النص الشعري للمرأة في مشهدنا المحلي يجد حالة من التوتر مع السلطة الذكورية، التي تجد دعمًا لها في التبني الاجتماعي لما تلوح به من قيم وما تفرضه، نتيجة للإرث التاريخي الطويل، ونتيجة لدعم تلك المقولات بتفسيرات للنص الديني، وفق المعطيات التي راقت أصحاب ذلك التسلط.

ولعلنا نستطيع الوقوف على ذلك في نماذج كثيرة من شعر شاعراتنا، وتأتي قصيدة خديجة العمري (لم نكن في مكان)[1] من النماذج المبكرة التي احتفت بسؤال الأنثى وتمردها، وإشاعة الشك أمام التسلط والجبروت، تقول:

باسم الأساطير التي يبست على غار الغباء

وباسم من ربوا النقائص هيبة

تمتص أفئدة النساء وتكتفي

(1) سبقت الإشارة إلى مصدر هذا النص.

أو تختفي،

في الليل في ثوب اعتذارات ضريرة

إن داهم الجوع الدماء

ارتد التمرد على قيود المرأة إلى نظرة ساخطة على المقولات الذكورية، فجاء (الغار) مشيرًا إلى ضيق مجال حركة الأنثى، وإقصائها، من قبل أولئك الذكور الذين جعلوا للمرأة نقائص، غلفوها بالوجل والخوف حين تنسب إلى السماء.. ولذلك جاءت التساؤلات الأولى ممتدة إلى السماء، تقول فيها:

سألت خطاي عن السماء

والحلم إذ يمتد من قدمي إلى رأسي

ويسرق من تجاويف المدى المخنوق بينهما

العناوين الكبيرة

باركت هذا الشك إذ صلى على خوفي

دمي يزهو على كتفي

دم أرخى مفاتيحي الصغيرة

فمضيت

قلت قصيدتي المعراج نحو ضيائه

والقلب قافيتي الأخيرة

تمخض السؤال عن فتح بوابة الحلم، والجرأة في الإعلان عن قوة طاقات الأنثى، بالإعلان عن تمرد الدم والزهو به، (دمي يزهو على كتفي)، فيأتي الدم هنا بديلًا لذلك الدم الذي يدخل المرأة في دائرة التهميش والبعد عن أجواء العبادة، والتواصل الحميمي مع الرجل، فكأن النص هنا يبني دلالة أخرى للدم، مقترنًا بسؤال السماء، يتوج بالعبور إلى الضوء والمعراج، يقترن كل ذلك بالقصيدة التي تنسب إلى القلب ويصبح هذا الحلم، وتلك الأسئلة، هي مثيرات الوعي الذي يتفتق عنه تجلي الرؤية والرؤيا، تقول خديجة:

صرنا نرى ما لم نر

ولعلنا كنا نرى العادي أقصى ما يرى

صرنا نرى ما لا يرى

عشبًا صباحيًا تخلى عن ضفائره الندى

ودوائر الشهوات أتخمها التحشم بالصبايا المفرغات من الصبا

أوجاعنا احتشدت بأعضاء المدى

قاماتنا اهتزت

فجاوبها الردى:

ثدي السذاجة مخصب جدًا

ولكن لا تضمدنا الرضاعة

ينكشف المعراج في أفق البوح عن رؤية مختلفة، ومرئيات متخلقة من الأفق الجديد، تتجاوز العادي والمكرور، ليقيم من أوجاع الأنثى واظطهاداتها الوعي الكاشف عن هذه المأساة، وأصبحنا نرى المرأة في حال حراك وتوتر مع من يشدها إلى ما يراد لها، فأصبحت المرأة وجودًا ورؤية وجسدًا مؤشرًا على الرؤيا والوعي، فما ينالها هو نيل من ذلك: العشب الصباحي الذي تخلى عن ضفائره الندى ـ دوائر الشهوات التي أتخمها التحشم بالصبايا ـ المفرغات من الصبا ـ أوجاعنا احتشدت بأعضاء المدى ـ قاماتنا اهتزت ـ ثدي السذاجة ـ لا تضمدنا الرضاعة.

تلبس وجود المرأة وجسدها بالوجود، أصبحت بسبب من بنية ذهنية النص سابحة في حركة الوجود بها وبجسدها يعبر عن الفرح والخصب المغتال في دوائر التسلط الذكوري.

للخلاص واستثارة الرؤيا يتجلى النص عن الحلم الذي يبدأ رذاذا مستحضرًا طاقة التفتق، تقول:

هذا رذاذ الحلم؟

بعض انسجام الطين والفجر المهيأ في

مزاريب الألم

لتكون الولادة من الوعي بالألم، فتؤول العوائق التسلطية والإحساس بالألم إلى طاقة مجاوزة، تستدعي مكونات ولادة الفعل من الطين ومن الفجر، في تناسج جديد بين منبع الخصب وزمن التفتح والإشراق والكشف، وكما كان حال الأنثى المعاقة وجسدها مستثيرًا دلالات الانكسار أصبحت البشارة مطوقة الأفق بما يجاوز العوائق بفعل من هذا الانسجام الكوني. وجاء الفعل في آخر النص من المتحدثة التي حملت بشارة الأنثى قائلة:

حلم ولكن إن يكن

سأسير حافية على جسد الظهيرة

وأشيل من حضن الطفولة زهرة

وأمر في فرح على جدب العشيرة

وهنا ينتقل الفعل من مقاومة الإرث إلى تهيئة لأفق الانطلاق، وإظهار للسيطرة والتشفي:

(سأسير حافية على جسد الظهيرة)

هنا يؤول الجسد الذي كان مطويًا وممتصًا ومفرغًا، إلى طاقة تجمع كل العوائق في جسد لتطأها بقدمها (قدم الحفاء والتعب، قدم يطأ الظهيرة بكل ما تعني من قسوة وجدب وتصحر. .ليكون ذلك هو الزهرة في هذا الجدب، وهذه القسوة. . ولتكون العشيرة بما فيها من تقليد وتزمت، وقصور في الرؤية مرادفة للظهيرة)[1]، وهنا نجد حركة النص في حال انتشاء بهذا الفعل، الذي يستحضر طلاقة الجسد ونضارته وبراءته ممثلًا في الزهرة وحضن الطفولة لتقول:

صدق انتظار الأرض للمخبوء في السحب الصغيرة

هزمت سيوف الإرث من نفح الطفولة

فهنا بشارة الرؤيا، بشارة الحلم، تجلي الخطاب عن قلق الأنثى وجهادها، وتصورها لبشارة القادم، لتقول في نشوة ظاهرة:

(1) القرشي، عالي، **نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل** (دار المدى، دمشق، 2000م)، 55.

هذا صباح الخير

أو هذا صباح الحلم

هذي زهرتي الأولى وقافيتي الأخيرة.

ولكن لماذا أصبحت نهاية النص والرؤيا هي الزهرة الأولى والقافية الأخيرة؟

لعل ذلك مؤذن بتجلي الفعل بعد الصمت، وأن الفعل أولى من الكلام والبوح، فقد أحضر البوح الفعل وجاوزت الأنثى الصمت، فأصبح قرين الحلم والخير والزهرة هي الفعل، ومواجهة القيود، فالقصيدة جاوزت حالة الصمت:

كنا اصطفينا الصمت مقهى

قد ألفناه

فضاق الصمت بالضيف الثقيل

وخرجت القصيدة بالذات إلى الضوء والمعراج:

فمضيت

قلت قصيدتي المعراج نحو ضيائه

والقلب قافيتي الأخيرة

وبعد أن كشفت القصيدة الرؤيا أصبحنا أمام تفتق الزهرات المتتابعة.

ونجد هذه النشوة والجدلية مع الصمت تؤول لدى شاعرات أخر مثل فائزة سعيد إلى صوت جهوري، في مثل قولها[1]:

أحببتك

لذلك قررت

وما أصعب أن يقرر حب

أن أحطم خيام العشيرة

(1) سعيد، فائزة، **صانع الوردة** (دار النمير، دمشق، 2007م)، 238.

وأخرج عن حدود القبيلة

وأعلن حبك للملأ

تمثل الخطاب النسوي في الرموز النصية

وهذا المظهر من مظاهر الاختلاف في نص المرأة الشعري، وخروجه على النسق، يتجلى فيه ما ارتد به هذا الاختلاف على نص المرأة من تكوين رموز متناسقة مع هذا الاختلاف ومعبرة عنه.

ومن الطبعي أننا لا نبحث عن الخطاب النسوي في نص المرأة الشعري بوصفه قضايا ومطالب للمرأة توجه استراتيجيات خطابها، وإلا نكون حينئذ عرينا النص الشعري من فنيته، وأصبحت معالجته معالجة فكرية، ولكننا نبحث عن ذلك بوصفه تمثلًا، يؤول بتداعيات الخطاب إلى حركة في داخل النص نشهد فيه التوتر، والبحث عن الأفق، أو بالأحرى ما أسميته عبر أطروحات سابقة: التشظي والالتئام.

ومن هذا المنطلق نجد هذا التمثل يتحول إلى حركة اشتغال داخل النص، أثمرت هذه الحركة رموزها داخل النص، فتجد نص المرأة يحفل برموز القيود، وبرموز الانطلاق والانفتاح والحرية، وبرموز التوتر والضجر، لننظر في أحد نصوص لطيفة قاري حين تقول(1):

أيهما يا صديقي أنا

أي وجه إذا خنته لم تخنه

يروعني خدر في العبارة

كل الكلام الذي في يدي

لم أهادن غواياته

لم أذق ملح أهدابه

لم أذقه

وكل الغمام الذي في يدي لم أسقه

(1) قاري، لطيفة، **لؤلؤة المساء الصعب** (مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، 1998م)، 12، 13.

وكل الذي انشق عني غريب

فضاء غريب /ومرج غريب /ومعنى غريب

فأي المفازات أطرق

أيهما يا صديقي أنا

أي وجه إذا خنته لم تخنه

أدى النظر الذكوري المطابق بين مقولة المرأة الشعرية، وبين ما يحذرها منه، وينهاها عنه إلى أن يمثل ذلك في انشطار الذات، فهي تسائل الصديق الذي تلتئم إليه، وقد استنبت هذا الصديق الخطاب النسوي الذي يراهن على الوعي الثقافي، ونشوء صداقة تراهن عليه، ولهذا كان هذا الاستدعاء تمثلًا للموقف من المقولات التسلطية، وجاء النص الشعري فضلًا عن هذا التمثل الترميزي، طالبًا من التلقي الارتقاء إلى أفق الدلالة الشعرية، التي تتمرد على الارتهان للمطابقة بين فعل الذات ومنطوقها الشعري، فساغ للشاعرة حينئذ، أن تنفي مقاربتها لمهادنة الغواية، والتذوق الحسي للعوالم التي تحرك فيها الشعر.

وتحركت ذهنية النص لترتقي بالأنثى وشعرها عن نظرة ذكورية ترهنها لإشارات نصها، وجاء الترميز بنفي القيد، عن طريق نفي الأساور والرضوخ لدلالة التزين، فتقول:

أنا ما صنعت يومًا لقلبي أساور

فكيف تنز حروفي أساور في كف أنثى

هنا تؤول العلاقة النمطية بين الذكورة والأنوثة إلى رمز يشير إلى التجمل، إلى كون السوار قيدًا، وبالتالي رفض ذلك السوار، وأخذه دليلًا على رفض التجمل بالشعر:

فكيف تنز حروفي أساور في كف أنثى

ويأتي قولها أيضًا:

امرأة

من كلام

لو لمست الكلام

فض سر الغرام

امرأة من زجاج

لو لمست الزجاج

مات توت السياج

مجسدًا في تجلي مقولات العيب، والشرف، والعرض التي أنجبها حس السيطرة الذكورية في إحاطة المرأة بسياج من الزجاج، فتؤول القيمة إلى المرأة في الكلام، فيكون هتك الكلمة، التلفظ بها، وصولًا إلى سر المرأة، وفي هذه الحال نجد الترميز في هذا الأفق الذي اختزل المرأة في كلمة، ليستدني أيضًا هذه الحال من قابلية الكشف والتعرية، حين يأتينا الرمز بالزجاج، وما يستدعيه من رمزية التوت، لتتداعى لدينا حالة العري وانكشاف الستر.

وقد هيأ هذا الأفق من الترميز للحال الذي تستنكره الأنثى إلى تشكيل رمز جديد، يستدني عمق المرأة، وبعد عالمها عن الكشف والهتك، وامتلاكها لذلك الستر الذي يتعالى على التكهن الذكوري، أو الانتهاك، تقول:

امرأة

كالغدير

نبعها في يدي

سرها في المدى

نبضها في يدي

سره في المدى

وقد أخذ الترميز الكوني أبعاده في نص المرأة الشعري؛فقد جعلت من وجودها مركزية في مسار الحياة، فهي الخصب، وهي المطر، والطين، والضوء، ويطول بنا المدى لو رجنا نتتبع ذلك في نص المرأة، لكن سنركز على نصوص شاعرة هيأت من ترميزها مسارًا مختلفًا لرموز الخصب في نص المرأة؛ حيث استحضرت حركة هذا الرمز في رؤية حوارية ما بين النسق والاختلاف؛ حيث نجد عند الشاعرة أمل

درويش في ديوانها (سلام من قلب الماء) الإصرار على التأكيد على الهوية الأنثوية، والاشتغال على فتح منافذ البوح أمامها، في لغة تتجاوز المباشر، وترفع الهامشي والعابر في أفق الرؤية الفنية، والإبداع المتجدد، الذي لا يتوانى في صهر الذات: قلقها، ضجرها، أمنياتها، فرحها، ابتهالها... في تشكيل يصنع وجودها من صوتها، من توتر علاقتها مع محيطها وعالمها؛ فيظهر النص شاهدًا على حوار خلاق ما بين النسق والاختلاف ـ على الرغم من جور النسق ـ، ولما كان التشكيل الإبداعي يتعالى على المباشرة، والتقريرية يأتي هذا الحوار مشكلًا رموزه، ومفرقًا لها على مرايا متعددة.

في نص لها بعنوان (تجارب)[1]، يأتيك عنفوان الأنثى ومقاومتها للمحنة والانسحاق، تقول في المقطع الأول:

سأثبت يدي المرتجفة

وأشد أوتار صوتي

وأطلق قوس الحق من حلقي

سهام اللاء

تصيب مقاتلهم

أهمش حسادي، أحلهم

أصون حقي الأنثوي

أحتفظ بحق اللاء في حقلي

أقتلع أضراري

أجمعها محنًا تمنح

أسحق خوفي

في شموخ

أسجد السجدة الأخيرة

ألبس أكفاني

(1) درويش، أمل، ديوانها السابق، 54.

ها أنا آتيه..

رغم أنوفهم

سأقول

لا...

تظهر بؤرة النص هنا في رمز الرفض (لا)، الذي شكله النص في عالمه، فأضحى سهامًا، قوسًا، حقًا، الكلمة الأخيرة.

كانت مواجهة النسق الذي يضيق منافذ الفعل، والاختيار على الأنثى في التركيز على هذا الصوت (لا)، لكونه أول ممتلكات الأنثى، والأقرب إليها، فعلى الرغم من فراغه من الفعل، استدنته الشاعرة ولجأت إليه، وأخذت تقويه وتتقوى به، ولذلك غادر الصوتية ليكون الفعل الذي ينهض في مواجهة النسق. ولهذا جاء من عالم هذا الصوت الفعل المقاوم، فيه الثبات مقابل ما يحيق بالأنثى من إرجاف، واستجماع القوة مقابل الضعف، الحصول على قوى السهام والقوس، الخروج من التهميش إلى تهميش المناوئين، تحويل المحنة إلى منحة، الشموخ حين مواجهة الموت.

يركز النص على الفعل المضارع المسند إلى تاء المتكلمة: سأثبت، أشد، أطلق، أهمش، أصون، أحتفظ. . .، في إصرار على تأكيد الفعل الذي يتقوى ويستجمع قواه على قول (لا)، ولم تكن (لا) هذه لتخرج من المباشرة والتقريرية، وعدم الجدوى لولا هذا التنويع الفعلي الذي التأم عليها، ولولا هذا الوجود الذي اكتسبته بسبب من القناعة بالحق الذي تعلنه، ولولا هذا التشبث بها، الذي جعلها وجودًا مقابل الموت، فكانت (لا) الحياة بعد الموت.

وقد اعتمد الاختلاف هنا النسق الجمالي للتعبير عن تجربته، باستثماره الصور البلاغية، (سهام اللاء تصيب مقاتلهم)، (وأطلق قوس الحق من حلقي) واعتماده الجناس: الحق، حلقي، حقلي، محنا، تمنح، وكذلك التورية: أحتفظ بحق اللاء في حقلي؛ وذلك لأن النص الشعري هنا وإن سلك سبيل الاختلاف في اتخاذه نمط قصيدة النثر عوضًا عن العمودية، وعن التفعيلة، والاختلاف في الرؤيا، فقد توسل إلى قارئه بتقنيات النسق الجمالي في الأدب العربي، ليواجه النسق المتسلط. إذ إنه وجد في طاقة اللغة قدرة على الاستدناء والبعد، والقبول والرفض، في تقليبات

حركة اللغة، وتسخير بنيات الكلمات: ما بين المنح والمحنة، والحلق والحقل، ثم ربط ذلك بالرفض (لا)، الذي يستدعي إليه صور انطلاق القوة التي تتلبس بالكلمة وسهامها حين تنطلق.

ومن الصوت الرافض للاستسلام، الصانع من الرفض فعلًا ننتقل إلى المقطع الثاني في تجربة أخرى، تقول فيها:

حكيمًا

صار يشاطر أسراره

أغلقوا النافذة يقول

الحشرات..

كل هذا الدم

تلتصق لتمتصه

أو تنقب

أمامك وخلفك

حفر مستمر

في رمال خصوصيتك

هنا نجد الصوت الأنثوي يتعالى على خصوصية الهوية، ليلتصق بالهوية الإنسانية، ولذلك يستقبل صوت الحكيم، ويضع أمامنا مرآة، من تجربة تتوخى حماية الخصوصية، لكن الاحتباس خلف النافذة لن يجعل لهذه الخصوصية منعة، فالحشرات تتجاوزها، ويظل النص معايشًا هذا النيل، ومراقبًا حركته التي تغافل الإنسان عن يقظته، يقول النص:

تدغدغك

كلام معسول

الحشرات..

تسكر اليقظة

لم تعد من الخدر بعد

أنسيت روحك خلف النافذة؟؟

وأنت تحترس

كان هذا المقطع مرآة لانتهاك الخصوصية، ونشدانًا للانفكاك من سدر المنعة الزائفة، ولذلك اشتبك الهم الأنثوي الخاص بالهم العام، في التيقظ لإطلاق قوى ذاتية تحفظ للذات خصوصيتها، ليس بإغلاق النوافذ، وإنما بإطلاق قوى يقظة فاعلة، بين يدي الذات تستدعيها كل حين.

ويأتي المقطع الثالث آيبًا إلى تجربة خاصة، منسجمة مع المقطع الأول الذي يتكئ على الرفض الأنثوي، ليعلن في آخره صوت الأنثى التي تحتفظ بحقها في الرفض وتعلنه، حيث تقول في ختام المقطع:

تجارتهم لم تعقد نسبًا معي

لأني تركتهم وانسكبت..

وفي نص آخر تتجلى الرؤية الشعرية التي تتهجى العالم في ضوء قسمة التذكير والتأنيث؛ فتتناسق مع النظرة التي تجعل المطر فعلًا ذكوريًا، واستقبال تخصيبه من قبل الأرض فعلًا أنثويًا، تقول في نص بعنوان (أجواء يوم ماطر)[1]:

يضرب المطر بفأسه

وجه الأرض حينًا

وحينا يحن كأم ترضع

تقف الأنوثة على قدميها

لتتهجى سطور الأرض

لكن الوجه الاختلافي هنا عدم ثبات هذا التقسيم؛ فهناك تمازج بين الدورين، وكأن النص جاء مستوحيًا تقاسم الفعل المخصب للأنوثة مع الذكورة؛ فكما يكون

(1) السابق، 92.

المطر حينًا يضرب بفأسه، وحينًا يكون كأم؛ يأتي فعل الأنوثة حين تقف الأرض على قدميها، وتقرأ العالم فيكون هذا التمازج:

وتقرأ على الملأ

وجوه الطين التي عشقتها الليالي

غلس الفجر الوالج

بأسمى آيات الصابرين

فما بين الزمن / الليالي، والأرض /الطين عشق لا تحدد جهة الذكورة والأنوثة فيه. ؛ ليسوغ بعد ذلك، جعل الفجر ذا فعل ذكوري.

وهنا يبرز النص الشعري مجليًا الحركة ما بين قطبي التذكير والتأنيث، عبر الحوار ما بين حركتي النسق والاختلاف.

ومن شدة التصاق مخالفة النسق بالنص أن شاع تعبير «الخروج عن النص»، وقد التقطت ذلك الشاعرة أشجان هندي في نص لها بعنوان «خروجًا عن النص»[1]، شكل فيه النص لذلك الخروج التحامًا بالخارجين على وقتهم، والمواجهين له بالفسحة. . تقول في بدئه:

في مساء بليد يهيئني

لخروج عن النص مع الآخرين

ربما للتسوق،

أو للنميمة،

أو قتل بعض من الوقت؛

شاخ،

وما عدت أحتاجه

لكنها تجد من تخرج إليهم ومعهم لا يجيدون فن الخروج عن النص. . . وتجدل علاقة بين الخروج عن النص وتكبيل شعرها؛ فتثير السخرية من المفارقة بين

(1) هندي، أشجان، نص مخطوط لدى الباحث نشر في عدد من الدوريات.

من يستعذب الخروج على النص، ويعذب جزءًا من جسده بلمه أو تضفيره، فتضحك من ذلك نصيًا فتقول:

فأزعم أني أؤدب سوء نواياه؛

أجمعه بين كفي التي

أسير بها فجأة؛

أتظاهر أني نسيت بأني بكفي أحاصره

ثم أضحك إذ ينطلق

ربما:

لأني أحب الخروج عن النص؛

أو ربما:....

ومع جدلية التوافق والاختلاف تظهر تجربة الشاعرة أن التوافق مع الآخرين في الخروج عن النص لايحقق التميز، فتقول:

في مساء بليد كهذا الذي أتحدث عنه

لا أكون تمامًا أنا

بل أكون ككل النصوص التي،

قررت أن تكون ـ بلا أسف ـ

مثل كل النصوص

ربما!!

ولذلك تحتار للخروج لمن تأنس إليه، وتريده حالًا مختلفة عن تلك الحال مع الخارجين، بل حالها هي وحدها:

ولكنني في المساء الذي،

أختار فيه الخروج إليك؛

لا أكون مع الخارجين عن النص؛

لا أكون سواي،

ولذلك تكون في هذا المساء هي فقط؛ كل وجودها حتى العطر هو منها، ويكون الاختلاف في النص هنا هو الدخول إلى النص بأناقة من لا يخرجون عليه:

لمساء أهيئه لخروج معك؛
أتعطر بي،
ثم ألبس بأناقة من يدخلون إلى النص
في مساء كهذا الذي،
ليتني أستطيع التحدث عنه،
لا أكون سواي
في مساء كهذا الذي،
أختار فيه الدخول إلى النص

وكأن هذا النص يشير إلى أن ولادة النص المتميز لها طقسها الخاص، الذي لا يكون بمجرد موافقة الآخرين على تمردهم وخروجهم، فالنص لا يصطبغ إلا بهوية صاحبه وصنعته.

وختامًا فقد تجلى من خلال هذه الورقة مراوغة المرأة المبدعة النسق في الكتابة والإبداع، فاخترقت حواجز التجهيل، والمنع لأن تتعلم وتكتب، ثم المراوغة في كتابة النص الشعري وتجلية العواطف، التي كان المجتمع يستهجنها في شعر المرأة على الرغم من تمجيدها في شعر الرجل، وحين كتبت المرأة الشعر، ونشرته، واحتفت به بعض الرموز الثقافية، كان من المراوغة أن يهادن هذا النص النسق، فسار على الشكل العمودي، وفي مسار الرؤية الذكورية، ومع ذلك كانت المراوغة في حال اشتغال مستمر لتظفر بالاختلاف، الذي أظهره نص المرأة الشعري، وجسد ذلك الاختلاف غاية شعرية، وشكل رموزه ورؤيته الشعرية المختلفة، وهيأ من كل ذلك عالمًا شعريًا، شكل صنيعًا شعريًا له صبغته الخاصة في التمرد وصوغ علاقة الذات الشعرية بعالمه.

العلي: ريادة الحداثة وإبداع التشكيل
قراءة في ديوان (لا ماء في الماء)

تستبطن الكلمات والصور والرموز في هذا الديوان عالمًا من الدهشة واسع المدى، وأنات من الضجر تعي عمق الألم، وكلمات تحس بها تجرح وتتكلم عند كل قراءة، فتوقن أن ليس لك إلا الطفو في عالم يمتد ساحله لا ترى منه إلا مساحة ما ارتأت عيناك، لكنك أخيرًا تعمد ألا تغادر الساحل إلا وقد سجلت ذكرى، أو التقطت صورة.

العلي قامة شعرية استمعنا إلى بعض منها في أماس قليلة، وقرأنا بعضًا منها وعنها بقدر قليل إذا وضع إزاء حجم هذه التجربة التي فاجأنا بها الديوان، ربما كان عذر المشهد الثقافي في زهد العلي في جمع تجربته الشعرية، لكن يحسب له التقدير لقيمة العلي شعريًا وفكريًا؛ فكان أن خلع عليه أبوة جيل الحداثة، وقيادة مواقف وعي، ومواجهة للنمطية والتسلط.

تقرأ الديوان فتجد نصوصًا مجايلة لنصوص تحديثية، بهرت بالأيدلوجيا والشعارات، عن انسكاب الرؤيا في نسيج الفن.. فتجد العلي النمط المختلف؛ الباحث عن السؤال ومشعله، الباحث عن سقيا الرؤيا في زمن جدب الشعارات والأدلجة، المجدد لحنين الروح، حين يحاصرها الضجر؛ فيجعلها تستقي من ذلك الضجر ما يملأ وجودها الإنساني ويعصمه من الذوبان.

في نص (هيلا، هيلا)، المؤرخ بعام 1970م، تقف مع العلي على استنطاق طاقة الكلمة الفلكلورية، ونشيدها العذب على لسان النهام ومرافقيه، وجعل عالم ما تستحضره هذه الكلمة وما يحمله إياها العلي صانعة لوجود متجدد، يخرج به من لحظة قارة ووجود ملتبس.

ينداح هذا الصوت في فضاء حالم بالنشوة، تتداعى عوالمه إلى الرؤية فتشكل الرؤيا، وتسري في تبديل عالم اللحظة:

يرف صفاؤك العنبي في قلبي

عناقيدا، عناقيدا...

ودالية من الأحلام ساهرة، على رفق

تنفر حولي البيدا

عوالم اللحظة يراقب تشكيلها، فتلتئم أجزاؤها، وتنظر إلى فرائدها وقد انسكبت، ولحظات استقطارها فكأنك تتابع موسيقى التشكيل، وتناغم الوجود، فالحظ: عناقيدا، عناقيدا، بما تشعه من حركة جمال، والتقاء، وانتشاء، والحظ رفيف الصفاء العنبي في القلب، لتعايش حركة تناغم وجود صفوي بين المتكون والذات؛ مما يجعل الذات في لحظة تجل وانتعاش غادرت لحظات من وجود ملتبس، لم تشأ أن تستعيده؛ فقط أشارت إليه حين قالت:

تنفر حولي البيدا

بيد كانت بقفرها، بصمتها، بوحشتها هنا؛ لكن القلب آل منها إلى هذه اللحظة واعتمر بالصفاء. وحق له أن ينشد:

وغابات الضباب عليك جانحة بها الأطيار

وديان خريفية

تحر بسفحها الأثمار

ومهما اعتمر الشاعر في هذه اللحظة، وهذه النشوة، وتكويناتها لا ينسى وجهًا يحمله، وضدًا لا تغادر اللحظة إطلالته، فتولدت من طرد لحظة البيد، لحظة استدعاء (القفر) في الوجود وفي الذات؛ ولذلك كان الخصيب مثل لحظة القفر في هذا العالم الذي اعتمره:

خصيب أنت كالواحات إذ يتضاحك الأطفال

وقفر أنت مثل الدمع منهمرًا على الأطلال

كأن النص هنا استدعى لحظة غير مرئية لحظة من لحظات تشكيل الرؤيا التي تمزج الذات بالمرئي، فيحضر عالم الذات، بتناقضاته، بانكساراته، فاتحد الخصب والقفر، وامتزج بأشواق الذات المنكسرة:

كأشواقي التي لما تزل سربًا بلا أوكار

لنمضي بعد ذلك في أفق يجاوز أفق اللحظة المستحضرة، إلى التلبس بوجود يرتبط بالهوية، فيلتحم الماضي والحاضر: ابن يامن، خولة، الأطلال، النهام، هيلا، هيلا؛ فتكتشف أنك إزاء وجود إنساني شكلته الرؤيا، يستعيد تشكيلًا مختلفًا لخولة وأطلالها؛ فيكون النشيد الذي يتناغم مع إيقاع اللحظة؛ إيقاع: النهام بـ(هيلا، هيلا):

غدًا ـ هيلا ـ نعيد (لخولة الأطلال)

أبراجًا ربيعية

ونزرع في مداها الحب

نصبغها بزرقتك الطفولية

فتضحى (هيلا) هذه الملتبسة بالإيقاع، والحبيبة، والطفولة، والمكان، ولحظة التجلي من التاريخ.. خيطًا رؤيويًا يحمل ضوء النبوءة، وإشراق الذات في حلك اللحظة، ليقول في آخر النص:

وجرح أنت سوف أظل أحمله على قلبي

أسير به على الطرقات

إلى أن تخجل الصحراء

تعشب هذه الراحات

❀ ❀ ❀

وفي نصوص العلي تصنع دلالة (الماء) حضورًا يشكل الرؤية لما يحمله من احتضان لنشأة الحياة، وقدرة على التشكل، وامتداد بوجود الإنسان والكائنات، وقدرة على أن يكون مرآة اللطافة، أو الضد، وسريان الجمال في الوجود؛ فيكون مرآة لقراءة الحالات الإنسانية من تفاؤل أو ضجر واكتئاب، ولا يكاد يمر نص للعلي دون أن نرى هذه المرآة في نصه بشكلها المباشر، أو بإشارات تستدعيها أو تشير إليها؛ ففي نصه الشهير (لا ماء في الماء)، المؤرخ عام 1975م، نرى الماء يتبدى بين الحضور والتلاشي، وترى مفردات: الماء، الخليج، الضباب؛ الغسل لتتناسق مع الحلم، أشواق القلب، الحداء، الدليل، الشعر... وأضداد الانشراح من:

الظلمة، الذوبان، العري، الصخور؛ فيكوّن لك النص لوحة تعايش أبعاد تشكلها، وإشارات أطيافها.

تعتمد بنية هذا النص على وجود شفاف للماء في مساحة الاشتياق:

- وبيني وبينك هذا الضباب الجميل -

فلعلك تلحظ لحظة التفاؤل التي يشكلها ما بين الذات ومحطة الاشتياق، حيث تسكنها شفافية الضباب وجماله، فالماء بجزئياته وتكثفه أصبح ليس لحظة حاجز وإنما لحظة وجود شفاف، يستشرف بالذات لمعانقة محطة اشتياقها.

من تساؤل عن اللقاء مع المشوق الذي يحضر الماء في جسد النص مشيرًا إليه حين يقول:

إما لقيتك دون الضباب الجميل؟

فهذا المشوق مرآة الذات ليس متشكلًا جاهزًا وإنما يأتي تشكيله من لحظة تعال على الأرق المشار إليه في الكلام السالف له، ومن التأمل لتكوين يراه يتعرى من أسطوريته، فيطلب منه التمازج مع ذاته ليكون:

كما أنت، كن لي كما أنت

معتكرًا غارقًا في السفوح البعيدة

مختلطًا بالثمار

ومكتئبًا كالعيون الوحيدة

كأن الشاعر لم يرض لهذا المشوق إلا تشكيلًا من الوجود الإنساني للذات، فلذلك كان فيه مرآة من الخصب ومرآة من الكآبة، كأنه لابد أن يحتضن القطبين.. لكن الجنوح بالشوق نحو الحلم، حين يقول:

بيني وبينك هذا الضباب الذي يمنح الحلم أشواقه

يمنح الوهم أجنحة الحلم

ها أنت فيه غوي كنافورة من نخيل

جعل الذات تتماهى مع هذا الحلم ليتسق استرجاع أفق حافل بالعطاء؛ ليشكل من ذلك رؤيا النص، التي كشفت ما خلف الضباب الجميل: وجودًا منطفئًا، وتطلعًا منكسرًا

يقول:

ترمدت الشهب الحلمية

يلبس عري الصخور هو الآن

لا ماء في الماء معه الشاعر:

لكن الشاعر يغلب حلم اللحظة على هذه الرؤيا التي نسجها الشعر، يلوح بالخروج عن الشعر، ليغادر هذه الرؤيا المصطبغة بالحزن والألم، كأن الشعر لايغادر هذا، بينما الذات تريد أن تغادر ليرقص الشاعر، في لحظة حلم وانتشاء؛ ففي هذه اللحظة التي ينأى إليها الشاعر، يريد أن ـ كما يقول ـ:

هنالك أقتل هذا الكمين المخاتل

أو ما يسمون: شعرًا

وأرقص..أرقص والكأس،

والذكريات الحبيبات

عن أمس، أو عن غد سوف يأتي

وبيني وبينك هذا الضباب الجميل.

ويبدو لي أن صدور هذا الديوان للعلي سيحفظ له مكانه في ريادة حداثة تجديدية على مستوى الإبداع والرؤية، شعر الكثير بأبوتها وأثرها في تجديد الرؤيا وتشكيل النص.

القصيدة الجديدة والذائقة العربية

ما يصنعه الشعر في الذائقة العربية يختلف باختلاف الشعراء، ويستنبت ذائقته الخاصة من مهاد القلق والضجر اليومي الذي غلب على مشهد الحياة العربية. . وإذا كانت الصفحة الشعرية العربية تقابلنا يوميًا بمشاهد شعرية من ذلك الحقل، فإن تلك الصفحة أحيانًا تؤول بذلك الوجع إلى فضاءات من الجمال الخلاق الذي يحيل الحزن إلى مثير وبلسم للجراح في تلك التراكيب الشعرية التي تضفر الألم، وتجدل المأساة مع التعلق بدهشة الحلم ولذة المعاناة.

لقد دلف الشاعر العربي المعاصر بشعره وبقارئه إلى بوابات الحزن، ومشارف اليأس، فأمطر المشهد الشعري بوابل من صيب الأمل، وبشظايا من قاذفات الرعب، ونشر في الملأ مساحات التوجع، وآهات الانكسار. . . ولنضرب لذلك بأمثلة ثلاثة لشعراء مختلفي الأقطار، وهم من الشعراء الذين رضعوا جراحات الشعر العربي، فأصدروا عنها، ووضعونا تحت سياط وجعها. . إذ ساروا في فلك التيار الشعري الذي صنعته المأساة واصطنع آلامها. . فهناك محمد وحيد علي الذي يقول[1]:

وإذا انكسرت

فأي أغنية

يرتلها السحاب؟

نزلت إلى كفيك دالية الغروب

وبعثرت فيك العصافير الخجولة

واستوت في راحتيك..!!

لكأن حلمك في السنين

(1) وحيد علي، محمد، **توق الشاعر**: ص 75، 76.

سحابة

تنأى

فتتبعها وحيدًا

كالفراشة

ثم تدخل في السراب

وكأن جرحك وردة

عبقت بخاتمة الغياب...

واهبط إلى شرك القصيدة

كالغزال

وهناك نادر هدى الذي يقول[1]:

مدينتي تتعرى

أتسكع منفردًا

الجنون كأسي

مدينة الأضواء ينحرها الظلام

لا شيء إلا الشرفات عارية

ماذا تبقى أيها الفتى

تجر عرباتك، تغازل البحر

إنها المسرة متكئة على ما يفجعها

وهذا علي الحازمي يقول[2]:

على عتبة الليل

ينتظرون مرور المساء الأخير

(1) هدى، نادر، **حبر العتمة**: 51.

(2) الحازمي، علي، **خسران**: 65، 66.

عيونهم اكتحلت بالأسى
في دروب الخطيئة ينسون أنفسهم عنوة
حيث تحسبهم من لهيب التغرب
عن أمنيات لهم خلف دروب الزمان
سكارى وماهم كذلك
لكن وقع الحقيقة أقسى على برعم
في ربيع عيونهم
لم يشاءوا على الجرح ترك
خطاهم على أول الدرب مسلوبة
حيث ظلوا بعيدين عن زهر أيامهم
واستراحوا إلى غربة أورقت
في صدورهم بالضنى

فمع الشعراء الثلاثة يدخل الشعر إلى فضاءات مثقلة بقسوة الأحياء، ورعونة الألم، وتظل كلمة الشاعر مغردة مثل العصفور السجين، لكن الشاعر لا يرضى لكلمته عن المأساة أن تكون مأساة، يريد أن يفتح كلمة الأسى على بوابات الجمال. والقصيدة، والحلم.. يريد أن يشعل كلماته بحلاوة الروح وبجمال الإبداع، وبطاقة التخيل الفاعلة، فكأن القصيدة تطلق الكلمة من سدرها، وتحرر الروح من مأساتها، وتفتح بكلمة المأساة وجهًا آخر لفعل الروح، تعانق به الأسى فيؤول إلى وردة مثل ما يقول محمد وحيد:

لقد حرك هذا الشاعر الأسى والدموع وآهات الحزن ونثره في تكوين السحابة، فإذا القصيدة الحزن أغنية من ترتيل السحاب، وإذا القبض على تلك اللغة حركة رشاقة وجمال تنتقل من المأساة إلى المأساة ليكون الحلم الشريد سحابة، والجرح وردة لينعتق كل ذلك في فتنة القصيدة...

وإذا كان محمد وحيد بحكم انغماسه في تجربة الشعر، وبسبب من إيمانه بقدرة الشعر على استقطار الجمال من الأسى، فإن نادر هدى قد استسلم لجرعة

اليأس، وفجيعة الحزن، أما علي الحازمي فقد أراد لكلمة الشعر أن تقرأ علاقة الإنسان بالمأساة، وأن يجعل نتوءات الزمن وما تفعله في الذوات تفسيرًا لتلك الحركات والأحوال التي يتشظى فيها الإنسان ويتغرب، فبعد كلماته السابقة نجده يقول(1):

هكذا يصنع الخاسرون من العمر

عند انتهاء المطاف بهم

حيث لا وجهة للممر الأخير أمام المساء

لأنهم اقتسموا كل شيء

ولم يبق لهم من نبيذ الكلام كلام

فيحتكمون إليه

وتجد الشعر هنا يفتح صفحة عبور الأسى ليوقفها جمالًا، وليقف عليها قراءة للواعج الذات، وفي الوقت ذاته صفحة وقوف على الحال تقرأ الذات والزمن، وتقرأ الذات والألم.

وتقرع الذات والسدر، فتستريح إلى توجيه القول إلى أولئك الذين لم يمعنوا في دهاليز ليلهم، ولم يبحثوا عن الأسى لأحلامهم، على نحو ما يقول الحازمي(2):

لذلك لم يكترث ليلهم بالصراخ

الذي كان يصدر عن ذكريات لهم

خلف باب الحياة

وكم كان أسمى لأحلامهم

أن تظل على ورق

في الخزانة

---

(1) الحازمي، علي، **خسران**: 66.

(2) المصدر نفسه؛ 66.

نيران المجاز وعماء اللغة

يحدثنا شوقي بزيع في ديوانه (فراديس الوحشة) عن شاعر يحرك جذوة نار الشعر، فيقول:

ليس الشعرُ أن نبكي
على ما ضاع من فردوسنا،
قال لنا الشاعر:
بل أن نردم البرزخَ
بين الجسد الموؤود والرؤيا
وأن نضرم تحت اللغة البكاء
نيران المجاز
ومضى ينحتُ من صلصاله
مملكة أخرى بحجم الروح

.. لقد أدخلنا الشاعر وهو يتحدث عن عالم الشعر في هذه العوالم المتجانسة من الشوق، ورعشة الحياة، ولقاء الذات بالكلمة، ودخولها في عماء الكلمة، عبر نار التركيب التي تشعلها المجازات المنصهرة والصاهرة لصمت الكلمات.. ليتشكل لنا ذلك العالم الذي يتراءى فيه العطش والري يمتزجان لينسجا عذاب الروح التي ضجرت من الصوت الصارخ، الذي آل بها إلى عالم الصمت فحنّت إلى الكلام، وجاءت لنا بوقود الكلمات لتمضي إلى مرام البرزخ بين الجسد الموؤود والرؤيا.

وقد أدى تصور الشاعر العربي الحديث لذاته وهي تمزج اللغة وتصهرها أن يجعل ذاته تتمازج مع ذلك العالم.. على نحو ما يتجلى عند أدونيس حين يقول:

«أسكن في الأزهار والحجارة
أغيب
أستقصي
أرى
أموج

كالضوء»

إلى الحد الذي تصل معه الذات إلى الذوبان والتلاشي بحيث تكون خاضعة لخطاب الشاعر حين يقول:

لا الأمر أمرٌ

لا النهي نهيٌ

انسل دمك خيطًا

اتبعه

اعنف تحنن

اخترق

. . . .

ومعاناة كشف حواجز اللغة، والنفاذ من حجبها التي تجلت في الإبداع العربي الحديث بهذا الشكل الذي يماهي بين موج اللغة وموج الذات أمرٌ صاولته لغة الشاعر حين أضحت في ماء اللغة مع مخاطبها ومع تكويناتها، منذ أن جرد الشاعر الحديث من عالمه تكوينات ذاته وقراءاتها.. فمحمد الثبيتي يقول:

يأبى دمي أن يستريح

تشده امرأة وريح

فرس تناصبني غوايات الرمال

كسرت حدود القيظ.. واتجهت شمال

فاهتز عرش الرمل وانتثرت قوارير

فامتد صدري ساحلاً مرًا

تنوء به تواريخ النخيل

.. لقد ابتعد الشاعر بتكويناته عن أن يكون غارقًا في المرئي إلى أن يكون سابحًا في المترائي، حيث تحرك العالم وتشكل من أرق الذات وقلقها ليؤول ذلك في عالم الشعر إلى موئل طمأنينة وسكون، بل مركز فعل لتهيئة جديدة من حركة الحلم والشهوة والصبر الجميل.

وإذا كان ما يقترفه الشاعر العربي الحديث في هذا الشأن يعني تحولًا في ذلك الهاجس الشعري العربي الذي كان يخاتل الأشياء والعلاقات بالاستعارة والكناية.. فإن البدايات النقدية التي حاولت مسايرة تلك العلاقات وسبر أغوارها كانت حديثًا آخر، ووجهًا مختلفًا من أوجه صياغة علاقة الذات باللغة.

ولقد كان لخطاب آخر في الثقافة العربية وقفات على هذه العلاقة تتمثل في كتب العشق، والوجد، وفي ذكر الصبابة والأشواق.

ولعل مقولة ابن حزم «والتنافر في الأضواء، والموافقة في الأنداد، والنزاع فيما تشابه موجود فيما بيننا، فكيف بالنفس، وعالمها العالم الصافي الخفيف، وجوهرها الجوهر الصعاد المعتدل، وسنخها المهيأ لقبول الاتفاق والميل والتوق، والانحراف، والشهوة والنفار؟!».

.. لعل هذه المقولة، وإن كانت تحدث عن علاقة ذات بذات تكشف لنا وعيًا بذلك العالم الذي تحركه الذات ويتحرك إليها.. ولقد شغل خطاب تأمل الحب والأشواق بترجمة هذه اللغة التي تأبى على الترجمة، ولذلك كان شغل بسام الحجار على هذا العالم قادمًا بلغة مجازية أخرى في لغة الدرس والتفسير والتحليل، وذلك في كتابه «معجم الأشواق» الصادر عن المركز الثقافي العربي.

حكاية خالد المعالي في «قصائد» نزوى

الخاصية الحكائية في الانسان تجعل القول بـ«إن القصيدة حكاية» أمرًا يستثمر فضاء القصيدة قبل تجسيد كلماتها في قراءتها، وفي حكاية علاقاتها، حيث تغرينا تلك الحكائية بمتابعة لحظة التكثيف التي تختزلها القصيدة في كلماتها عن حكايات لعلاقات الإنسان مع عالمة.. حيث تجيء تركيبات الشاعر الحكائية مفجرة للحظة صمته، وراسمة تأويلاته لحكايات العلاقات التي تختزلها كلماته.. إذ تبرر تلك الخاصية التأمل في متابعة الأبعاد السابقة بقدر إشارات النص، وما يظهر فيه من فضاءات تأويلية للحظة التكثيف الشعري، لحظة انفجار الصمت التأملي إذ يظل الإنسان في حالة تجاذب بينه وبين عالمه، حيث ينتج من لحظة التجاذب هذه لحظات توتر تأتي من تلك السدود والموانع بينه وبين جواذبه.. ويظل يعايش نمو هذه الحكاية، حتى تأتي اللحظة التي تتمرد على الصمت فتسجل فواصل من هذه الحكاية تسجل ما التأم منها في ذاكرة الحاكي عن هذه العلاقة..

فلو تأملنا نص «قصائد» للشاعر خالد المعالي المنشور في العدد الثامن

والعشرين من مجلة «نزوى» الصادرة عن مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان. . لوجدنا أن هذا النص يستثمر هذا الفضاء الحكائي، ويدلل عليه بإشارات التاريخ المذيل بها كل مقطع من هذا النص، الذي عزم الشاعر على أن يرينا إياه كتلة واحدة، وأن يرينا في الوقت ذاته هذا التاريخ الذي ترتد إليه نصوصه، وتتنامى به تلك الحركة الحكائية التي بقيت الكلمات والإشارات والصور دليلًا عليها. . يبدأ النص الأول بقوله:

اليوم، تكلمت الحياة إلينا

نحن الذين هنا، نحن الذين

وصلنا قبل قليل

خلفنا وراءنا خيط الذكريات مقطوعًا

والنجوم، تلهث في الظهيرة الغائمة

يبدأ الشاعر بكلمة «اليوم»، جاعلًا إياها في حالة الظرفية. . منتزعًا هذا اليوم من زمن سالف، مصيخًا لحكاية بدأت تفرض حضورها، وتغادر صمتها، مشيرًا إلى أن هذه الحكاية ممتدة في حكاية سلفت. . وتأتي حكاية هذا اليوم لتقيم كلام الحياة. . مما يجعلنا أمام حياة تبدأ. . تقوم على أنقاض صمت بين الحياة وبين هؤلاء ليؤول ذلك الصمت في العالم المقابل للحياة وهو عالم الموت. . وإذا بدأنا بالحياة مكان الموت فلابد أن تكبر الحكاية لأننا أمام حالة تكوّن جديد، أمام حالة صمت أطبقت على هؤلاء، فبدأت الحكاية تستجمع أطرافها لتبدأ من أولئك الذين أعارتهم الحياة اهتمامها، واعترفت بحياتهم، حين خاطبتهم. . فتبدأ الحكاية في تكوين حكاية هؤلاء فيأتي تعريفهم بضمير المتكلم «إلينا» ذلك الضمير. . الذي يقودنا تأمله في عالم الصمت السابق للكلام إلى أننا أمام وجود له حضوره في هذا الضمير «نا» ولكنه كان في عالم الصمت مما يستثير في الذهن هذه الحكاية التي تحيل إليها ذهنية النص وهي صمت هؤلاء، ووجود هؤلاء، وكيان هؤلاء. . فيبدأ إحضار هؤلاء في الوجود في هذه الضمائر المتعاقبة. .

في الوقت الذي تحيل ذهنية النص المتلقي إلى عالم الصمت السابق لهذا الحضور.

«إلينا، نحن الذين هنا، نحن الذين وصلنا قبل قليل» حيث لابد أن عالم الصمت الذي عاناه هؤلاء، والموات الذي أطبق عليهم حين هجرتهم الحياة. .

استدعى إنشاء حكاية الحضور الجديد بتعاقب الضمائر والاسم الموصول الذي يؤكد الضمير.. وبهذا الاستيعاب للمكان في اسم الإشارة «هنا» وفي الاستحواذ على هذه اللحظة التي جسدت وجودهم وكلامهم «قبل قليل». فكانت لحظة الكلام هذه طاوية لصفحة الصمت، ومخرجة من طيتها حكاية وجودهم، ومحدثة هذا الوجود الذي بدأ فعله في الزمن «وصلنا قبل قليل».

ثم يسترسل النص في الحكاية السابقة، التي لم تحيها ولم تأت بها إلا لحظة الحضور هذه، حيث هيأ هذا الحضور للذكريات لكي تأتي، حيث إن وجود الانسان مرتبط بحكايته وبإرثه الوجودي.. فأصبح هذا الوجود الجديد يهيئ وجود حكاية الذكريات.. لكن هذه الذكريات لها حكاية مختلفة إذ تأتي هذه الذكريات مقطوعة.. بسبب من حالة الصمت، وحالة الموات التي مزقتها..

وتأتي جملة «والنجوم، تلهث في الظهيرة الغائمة» منشئة حياة في ذلك الصمت الكامن قبل اليوم بفعل حياة اليوم، حيث أتى كلام اليوم بالذكريات، التي لم تكن قد ماتت، وأتى بصورة التذكر في حالة الحياة في حالة اليقظة، في حال القدرة على مواجهة الصمت.. لتظهر ذلك التذكر الذي يشي بحكاية جديدة، بحياة أخرى منقلبة على الوجود، وعلى هيئته المألوفة لتحكي لنا عن «نجوم تلهث في ظهر غائم».. ثم تترك ذهنية النص ذلك الوجود المنقلب لما ترك من ذكريات، ليأتي لنا الحكي عن ذلك.. مبتدئًا بذلك الضمير الذي يتبادل مع «نا»، ليكون محضرًا الكيان كله بكلمة مستقلة «نحن»:

نحن الذين سرنا طيلة العمر

وتوقفنا كثيرًا عند نخل الطفولة

تكلمت الحياة إلينا

أرتنا الجدار من جديد

والأبواب المقفلة

ولنا لاحت الشمس من جديد

وهب الهواء خفيفًا،

ولنا لاحت الأوهام في الفضاء

غير أنا أسندنا، نحن الذين هنا،

رأسنا إلى الحجر الملقى ونمنا

ارتدت ذهنية النص إلى حكاية الماضي في هذا الحاضر، ليأتي في مسيرة الماضي التوقف عند «نخل الطفولة» (هذه الكلمة التي تحمل حكايات لدلالات مختلفة فإما النخل الذي تتذكره الطفولة.. وإما أنه ذكريات الطفولة المثمرة) ليأتي من هذه الوقفة كلام الحياة لتنقلب بالحضور إلى الذاكرة، والذاكرة إلى حضور متكون ومتحدد في الجدار، والأبواب المقفلة، والشمس.. ثم تنسج الكلمات علاقتهم مع الهيئة الجديدة بالعود إلى ذلك الضمير الذي وصفناه في بدء النص «نحن الذين هنا».. ليوحي لنا بعد ذلك بحالة السدر في عالم الأحلام، وحالة التعب من اللهاث فلم يكد أمام الضياع والتشرد إلا القول:

غير أنا أسندنا، نحن الذين هنا،

رأسنا إلى الحجر الملقى ونمنا

يتكون نص هذه القصائد من عشرة مقاطع، كل مقطع مذيل بتاريخ، وهذا التاريخ يتناقص في كل مقطع من خلال فترة زمنية تجعل كل مقطع قبل الآخر بيومين، وأحيانًا بثلاثة، وتتنامى هذه المسافة الزمنية إلى ثمانية عشر يومًا، ثم تتراجع، لتجاوز الثمانية عشر إلى ما ينيف عن الشهر..

ومع احتجاب كثير من الظروف التي أدت إلى ذلك إلا أننا نجد النص يحمل هذه المسافات الزمنية بإشارات تشير إلى ذلك المخاض الذي عايشه الزمن، وبقيت تخوم الكلمات تشير إلى فضاءاته، ففي المقطع الثاني يقول الشاعر:

يدُك التي مددتها

أعيدت بالإشارة

وطريقك الوهمي سلكته حافيًا

رايتُك البيضاء منكسة

وعصاك تلوح

تلويحة وداع من الدنيا

هناك، استرحت

صرت زادًا للضواري

يبدأ هذا النص بجملة تختزل الحكاية، وتمعن في فتح فضاءاتها، يبدأ بجملة اسمية، تبدأ هذه الجملة بكلمة «يد» وتنتهي بخبر يحوي جملة فعلية (أعيدت. .) تظهر «يد» هنا، ماثلة في ذهنية النص عن طريق كاف الخطاب «يدك»؛ فهي ليست غريبة عن هذه الذهنية، هي حاضرة في الخطاب، هي معرفة ومعروفة بهذا الخطاب. . هي يد المخاطب الذي يشير إلى حكاية غائبة، بدأنا نعايش نسيجها في ما أظهره النص لنا، لتأتي لنا جملة الصلة «التي مددتها»؛ مشيرة إلى فضاء حكائي لهذا المد، ليس لنا عنه إلا هذا الخبر، أما ما بعد ذلك: لماذا مدّها؟، ولمن؟، وبماذا؟ فإن ذلك سيبقى مخروصًا في ذهنية النص، ومنفتحًا من بين إشاراته. . ليأتي الخبر بعد ذلك «أعيدت بالإشارة». . هذه اليدُ تكفُّ، هذه اليد لا يقبل امتدادها، هذه اليد تعاد، وتأتي كلمة «الإشارة» لتجعلنا نعايش تلك الإعادة. . فنعايش حكاية لها تشير أن هذه «الإعادة» تمر عبر علاقة ليست علاقة المواجهة، فليس الرد من الممدودة له، بل هو بأمره. . أو بفحوى أمره، أو بفهم الآخرين لأمره. . أعادوا هذه اليد الممتدة بالإشارة، تلك الإشارة التي تشعرنا بحكاية الإهانة لهذه اليد، في ذلك البعد عنها، في ذلك الإيحاء الذي يحاصرها في فضاء الكون، ويطلب منها الابتعاد. .

لكن النص بعد هذه الجملة ينفتح على حكاية صاحب هذه اليد في جمل تحكي، تبدأ بالإصرار على انتعال فضاء الكون، وذرعه. . وتنتهي بإظهار النهايات المغلقة لتلك البدايات السالكة:

وطريقك الوهمي سلكته حافيًا

وبهذه الجملة نبتدئ التحرك في فضاء أوسع من ذلك الفضاء الذي وضعتنا فيه الجملة السابقة، وإن كان هو الفضاء المغلق، حيث تتسع الحكاية في الانغلاق، وتتسع في الإشارة إلى الفضاءات التي أراد أن يبتدعها هذا المخاطب الظاهر في الحكاية. . . فيبتدئ بـ«وطريقك» حيث جاءت واو العطف. . محافظًا على وجودنا في نسق الحكاية، ومع ذلك المخاطب، ومنسقًا مع حركة النص في البدء من الحاضر، والعودة إلى الماضي، في تواريخه المتقادمة وفي العودة إلى البدء، بدء الحكاية التي أعيدت فيها اليد، لنعود إلى الطريق. . فتأتينا الحكاية بأن الطريق وهم، وأن لا عدة لسالكه، فهو يسلكه حافيًا. . . ونجد في هذا الإلحاح في معاودة البداية كأن الحاكي

(الشاعر) يريد أن يضعنا في حالة الإصرار التي كان يراودها هذا المحكي عنه، المسيرة الحافية، والراية البيضاء، بعد اليد الممدودة، ثم العصا التي تلوح.. ليجعل تلك المعالم التي يأخذها لمسيرته إن في المسيرة الحسية، وإن في المسافة إلى غاياته التي هي هدف المسار الحسي ترتد عن بلوغ مقاصده.. ليؤول ذلك الوقوف في سبيل مقاصده إلى الفاجعة إلى الموت.. الموت في الخلاء، في القفر، قبل أن يبلغ غاياته لتلتهمه «الضواري».

ثم يعود النص في المقطع الثالث ليتحدث عن «نا»، ذلك الضمير الذي رأيناه في المقطع الأول، ليحدث حكاية هؤلاء في غياب ذاك الذي التهمته الضواري... ليرسم مسارات لهؤلاء ولكنها مسارات ميتة وفارغة، حيث يقول في هذا المقطع:

منارات الطريق الكالحة

لم تعد تثير فينا إلا الزوغان

من هنا نسيرُ

يقودنا حكم العادة

كل شيء شاحب

حتى الرايات البيضاء

وكأننا قد رحلنا من هنا

وحل الفراغ

لتأتي حكايتهم مساوية لحكاية ذاك الذي سلك ولوح وحل في أفواه الضواري.. فهؤلاء راحلون من وجودهم والدنيا من حولهم فراغ..

ويتنامى الحوار بين الحالين في النص، لينتهي إلى مصير واحد يعبِّر عن يأس «نا»، كما يفصح عن ذلك في قوله:

لمن تريدنا هنا

ألا تكفي التهلكة مصيرُ كلابنا

نباحنا، إذ نحن ننبحُ

وهامتنا شجت بالأحجار واليقين

وما عاد جرحنا يندمل

... وهكذا نجد أننا أمام نص يستثمر نموه من ارتداده إلى حكاياته السالفة... وذلك لأن الحكاية قد ارتسمت معالمها في حالة المقطع الأول، ومن حكايته بدأ الجوس في حكايات المقاطع التالية، عبر الارتداد إليها، عبر التماهي في قراءتها، والإحساس بوطأة المستقبل المرسوم من ذلك الابتداء، الذي لا ينذر ببارقة أمل، أو تحول....

أسئلة القصيدة الجديدة

هل أدلف إلى تمزيق نسيج القصيدة الجديدة لكي أقدح في أذهانكم حوارًا مع الأسئلة التي تثيرها؟

هل هذه الأسئلة التي أقترحها هي مما صافح أذهانكم حين تتأملون مساحة النص في ذواتكم؟

هل نتدثر بالنص؛ لكي نكون جزءًا من لحمته، فندخل في لحظة السؤال؟

أسئلة كثيرة تمر في الذهن قبل أن أعاقر القصيدة، وأكاشف أسئلتها بأسئلتي وأسئلتكم.

منذ أن دلف جدنا العربي إلى الشعر كان السؤال مخاض تجربته، فاتحته إلى القصيدة، يقف به على الطلل، يكاشفه، يحضن به العالم، يستنطق به صمته، يقف لبيد على الدمن فيقول:

فوقفت أسألها، وكيف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها؟

اتجه الشاعر إلى الصامت المكتنز إمعانًا في الاستنطاق، كان يعي صمته، بقدر ما يعي قيمة استنطاقه.

وإذا كانت القصيدة العربية فيما حملته من شكل سكبت فيه ألحانها، واستنطقت رؤاها، قد شغلت بتساؤلات الشاعر، وذائقة العربي على مدى قرون طويلة، فقد جاءت القصيدة الجديدة وهي تحمل شكلًا جديدًا، أدى إلى رؤى متحولة، ونمط ممعن في البحث عن أفق جديد، في حواضن الشعر من لغة، وشكل، ورمز.

ها نحن الآن على مشارف النصف الثاني من زمن عاقر فيه العربي القصيدة الجديدة إنشاءً، وإصدارًا، وتلقيًا وحوارًا.

منذ أواخر الأربعينات الميلادية من القرن الماضي، والقصيدة تصافحنا حضورًا، ونتقلب معها في تحولات أحالت القصيدة إلى سؤال مستمر.. فيا ترى ما الأسئلة التي تطرحها مساحة التأمل ما بيننا وبين هذه القصيدة؟

الواقع إننا حين نراجع المسلمات المبدئية عن القصيدة الجديدة من الممكن أن نثير تساؤلات منبثقة منها، تتراءى هذه المسلمات في:

(1) القصيدة الجديدة سؤال مستمر عن الشكل.

(2) القصيدة الجديدة ضد الثبات، ضد اليقين، قلق، تشظ.

(3) القصيدة الجديدة تشكيل مستمر للغة، خلق متجدد للصورة، بعث وتشكيل للرمز.

(4) القصيدة الجديدة تشكيل مستمر لذائقة التلقي.

إذن نستطيع أن نقول إن جامع تساؤلاتنا: يمثل في:

ما الذي يبعثه السؤال في تشكيل القصيدة الجديدة؟

ومكوناته تتمثل في أنماط ثلاثة:

سؤال الشكل.

سؤال التكوين.

سؤال الرمز.

سؤال الشكل

استيقظ وعي الإنسان العربي في العصر الحديث، على حضور فقد فيه فعله المؤثر، راجع إرثه، استجمع مقوماته، وجد أن التأثير في الفعل الآن محتاج إلى مقومات جديدة، وصياغة متجددة لإرثه القديم.. عاد إلى مقوم كبير من مقومات خطابه وهو الشعر، فاستحضره بعد أن لاذ، رأى لغة هذا الشعر لا يسعفها الحاضر بالامتلاء، فعبأها بحمولات الماضي، ففوجئ بها لغة صلدة تؤول إلى عصور متباعدة عنه ـ وإن كانت عزيزة ـ ، لا تجسد حضوره، فحاول أن يجرب الانعتاق من شكل القصيدة القديمة، لكي يواكب التمرد، والعنفوان المتحرك في دمائه، الذي ينبغي أن يبثه في دماء القصيدة الجديدة أو حسب ما يقول العواد: (ما الشعر إلا روح متمردة شيطانية عاتية، تأبى أن تسكن أمثال هذه الخرائب البالية المتحطمة) «خواطر مصرحة 7» فجاء تدشين القصيدة الجديدة بشعر التفعيلة، الذي تلبس بتسمية أرى لها دلالتها الرمزية قبل أن تحاكم إلى لغة الاصطلاح، وهي تسمية (الشعر الحر)، بما تشير إليه

هذه الكلمة من دلالة الانعتاق، الذي نشهد امتداد تحرره في قصيدة النثر، ذلك التحرر الذي أصبح سؤالًا في مرتكزات البحث عن شكل القصيدة، بمعنى أن شكل القصيدة لم يعد حاضرًا قبل التشكيل، فجاء التشكيل وفق التجربة، يحدث هيئته التي استحضرت أيضًا التشكيل البصري، في امتدادها، وانقطاعها، وتتابعها، وسكونها على الورق، لننظر في هذا التشكيل النصي لإبراهيم زولي[1]:

لم يعد للحقيقة شكل يليق بها

فاجأتني الأصابع

دمدمة في الضلوع

انطفاء فمي

لم يعد للمنازل وجه

يليق بها

والرماد تسد جناحاه آفاقنا الماطرة

يشتهي طعن خاصرتي

واحتواء سريري

دمي

ساحة الدار

نحن في البداية أمام سطر شعري تتابع كلماته، وقف قبل اكتمال مساحة البياض، ثم جاء السطر الثاني مبتدئًا مما يوازي بداية السطر الأول لكنه ينتهي قبله، ليبدأ بعد ذلك السطر الثالث في تشكيل مائل عن الثاني، ليكون الرابع مائلًا عن الثالث؛ لتكون الأسطر الأربعة خطوطًا على النحو التالي:

. . . .

. . . .

. . . .

. . . .

(1) زولي، إبراهيم، **رويدًا باتجاه الأرض**: 117.

وكأن التشكيل جاء ليساوق القول في السطر الأول. متدرجًا في التداعي إلى لحظة الانطفاء، وما تواتر الإيقاع بين فاعلن وفعلن إلى تشكيل مقارب لذلك في (فاعل)، (فاعل)، إلا مساوقة للدمدمة والانطفاء.

وحين نجيء إلى السطر الخامس، نجده يبتدئ موازيًا لبداية السطر الأول، ولكنه يقصر عنه لتأتي تكملة تفعيلاته المناظرة لتفعيلات السطر الأول في سطر يتوسط مسافة الخامس؛ ليأتي بعد ذلك سطر سابع يزيد عن تفعيلات السطر الأول، ثم نأتي إلى تشكيل مائل في الأسطر بعد ذلك، أظنه متساوقًا مع افتراس الرماد.

هذا الانعتاق من أسر الكتابة التناظرية للشعر، وسؤال الكتابة المساوقة للرؤية، رأيناه قبل ذلك منذ انبجاس القصيدة الجديدة على يد شعراء كثر منهم: سعد الحميدين، في ديوانه (رسوم على الحائط)، إذ نجد نص (رسوم على الحائط) تجيء، الأسطر الخمسة الأولى منه على النحو التالي:

تجيئين قلت مع الغيم، قُلتِ.. تجيئين عند احتدام الرعود وقلت.. تجيئين عند المساء وعند بداية كل صباح وقلت.. وقلت وكان انتظار.

❀ ❀ ❀

بنيت على الدرب كوخ انتظار لعلي أراك بفصل الربيع مع الشعب حين يجيء المطر.. وهبت رياح الشمال مرارًا.. مرور القطار.. الخريف وليس هنالك غير انتظار[1].

تأتي هذه التفعيلات المتدفقة، بعضها خلف بعض، في كتابة سطرية؛ كأنها تمعن في تحدي شكل الشعر التناظري، بطريقة كتابة النثر، في أسطر متتابعة سطرين في المقطع الأول، وثلاثة في الثاني.. الكتابة السطرية هنا تساوق حركة الحوار المروية، أراد الشاعر أن يقذف بمقولات هذه الواعدة، التي تتوالى مع حركة الزمن، ومع تقلبات الطقس، فجاءت رواية قولها منثالة مع كلماتها، مع مواقيت وعودها وأحوالها، وكأن الشاعر يستعجل الرواية، ويستعجل الزمن، لا يريد أن يقف، ليكون الختام عند كلمة (انتظار)، بالوقفة ـ كان التامة التي لم تمتد لتأخذ خبرها ـ ليأتي المقطع الثاني في تلك الأسطر الثلاثة مساوقًا لرواية الوعد في المقطع الأول، فتأتي جملة طويلة لا تتوقف إلا حين يجيء المطر.. لكن الشاعر يبقي المسافة لانسياق

(1) الحميدين، سعد، رسوم على الحائط: ص 85 **(الأعمال الكاملة)**.

الكلام فيأتي العطف بجملة ومتعلقات آخر تتوقف عند لحظة الانتظار. فكان جريان الكلام في المقطعين يساوق الاستجابة للوعد، وترقبه، وأفعال الانتظار والأماني؛ لتقف اللحظة عند (انتظار) التي يتوقف عندها التدفق والحديث في المقطعين.

- - - - - - - - - -

ومن أمثلة الكتابات الشعرية التي تستعين بدلالة فضاء الصفحة، كتابة هذا النص، بعنوان «الجحور» لسعد الحميدين، الذي جاء هكذا:

قلت مالي.. أرى في العيون

سؤالاً..

يخور..

يخور

ويجثو على حافة الهدب..

متكئًا على وجنة

ليس فيها سوى العظم بارز..

يمد يدًا كبلت بالحطام..

يصبح: أما من مغيث هنا..؟!

ذلك النص الذي تختتم الصفحة الثالثة منه بكلمة ووكر الصقور..

ثم تأتي الصفحة الرابعة منه بيضاء يقبع في آخرها، الخواء، الذي عبرت عنه رؤية النص حين سجل في آخر هذه الصفحة البيضاء على هذا النحو من شكل الصفحة:

بدا خاليًا من صقوره

فما عدت أدري

ليسجل في آخر هذا الفضاء الذي خلا من السؤال، ومن الصقور، لحظة الخلاء التي جللت الصفحة من أولها، وتركت التعبير في آخرها دلالة على الخواء، وعمى الإجابة.

وحين نقف على تشكيل يوسف العارف في نصه «الليل»[1]. نجد هاجس التشكيل البصري في النص، فنجد المقطع الأخير من النص يأتي تشكيل كتابته في الصفحة على النحو التالي:

ليل تلكأ فجره..

وطوى الأرض السراب

وتبضع التاريخ.. من أقماره..

فاسود وجه اليوم..

واختبأ السحاب.

واختبأ ا

ل

س

ح

ا

ب

فالجملة الأولى تبقى بعدها نقط للاحتمال، وتتوقف الجملة الثانية بعلامة التوقف، نقطة، عند كلمة السراب وتبقى الجمل التالية مفتوحة، لاوقفة فيها إلا في الجملة الأخيرة (واختبأ السحاب)، لترتد هذه الجملة بعد ذلك مثل طيف، في أول الوسن، يستحضر ما حوله، فتأتي بقع حروف الكلمة، كأنها بقع السحاب التي تتراءى في الطيف، مشابهة، لبقع سحاب مازالت بقاياه، ويبدو أن الكاتب (الشاعر)، راقه هذا الأمر، لأنه أمام تعبير شعري يستثمر وجوده وفاعليته من الاختلاف، فالسحاب الذي يغطي السماء، يبرز هو مخفيًا لزرقتها أصبح هو المختبئ، حين تمزقت قطعة، وتجلت السماء، فاختباؤه في لحظة تجلي ما يخفيه.

ومثل هذا الاعتماد على التشكيل البصري في الصفحة للرؤيا، ولحال النطق، والتعبير، ما تجده عند عبدالله باهيثم، ـ وهو ما سأفصل فيه الحديث في دراسة قادمة ـ في نص بعنوان «استئجار» يبدؤه هكذا:

(1) العارف، يوسف، **الرمل ذاكرة والريح أسئلة** 1994م: 62، 63.

على وجل: «مثاء الخير» ـ قلت

الآن أذكر..

جطت التِّين ـ الأنيقة فوق حد الجرح،

واستلقت على شفتيك ثانيتين؟

ثانية!..

وكان لسانُك الورديُّ بللها،

فمثقلة أطلت..

لا تجفُّ.. ولا تكُفُّ

فاستثمر الشاعر هنا علامات الترقيم، النقطتين بعد «على وجل»، ولم تأت بعد «قلت»، لأنه أراد تأخير قلت «لفظًا»، وأراد تقديمها معنى، فهي حاضرة بعد الوجل، لأنه أراد أن يسارع إلى حكاية تلك «الشفة»، في نطقها، وما تستشعره لحظة النطق، وجعل الإشارة بكلمة «قلت»، استدعاء الحكاية وذاكرة ذلك النطق.

وتأتي النقاط بعد كلمة «أذكر» فاتحة لأبعاد متعددة، وذكريات مختلفة، منها ما سجله عن حركة «التين»، وجاء بعد ذلك استحضار «ثانيتين؟» بما أشار إليه من علامة الاستفهام، التي تستحضر الحوار معها، وتعداد اللحظة الزمنية، فكأنه لا يضع الخط ـ إلا ليشير إلى تكرار للحظات بكلمة ثانية المصحوبة بالتعجب، والنقطتين بعدها.

سؤال التكوين

أما جماع أسئلة للقصيدة الجديدة، فيمثل في: «سؤال التكوين والرمز»؛ حيث لم يكن انعتاق القصيدة الجديدة من الجاهز ـ كما أكدنا ـ شكليًا فحسب؛ بل ظل هذا التحرر هاجس التكوين، التشكيل لهذه القصيدة، وسؤاله المستمر، من خلال المستويات المتعددة للتشكيل على مستوى الرؤية، واللغة، والرمز. ففي المستوى الأول، سأحدثكم عن نص لكم به معرفة سابقة، وله إلف لديكم، وهو نص أحمد عائل فقيهي: «البكاء تحت خيمة القبيلة».

في هذا النص لا يلغي الشاعر تحية الصباح إلا ليضمخها بالكائنات والأشياء، ليلتحم بالبلاد، تلك التي يشير إليها، يقول النص في مفتتحه:

صباح القرى يا صبايا

الحي

صباحًا توضأ بالصحو

صبَّ على القلب

إشراقة ومطر

صباحًا له نكهة العشب

تسربل بالغيم

وضوع في الرمل..

إضمامة وحجر

لتلك البلاد...

ولعل الشاعر حين يعجن الصباح مع هذا الوجود، يسقيه لينميه صباحًا له طقسه ووضوؤه، ونكهته، فيلتحم مع الوجود، وهنا نجد الرؤية لا تستسلم لكينونة الأشياء، والأوقات، وإنما تنسجها، وتمنحها، بعدًا جديدًا فتظل الأشياء، والأوقات، والأحوال في حال تشكل وتهيؤ، تكون في منطقة السؤال، وليس في منطقة المتكوِّن الذي لا شأن للشاعر به إلا التأمل، والاستسلام لما يملى عليه من ذلك المتكون. . ؛ فهنا الصباح جاوز الوقت، جاوز محمول التحية المعتادة، فهو المتوضئ، المتسربل بالقيم، الذي يتضوع مع الرمل. . حتى إذا شكله الشاعر ساغ لنا أن نعود فنقرأ وجوده الشعري في الكلمة الأولى من النص: «صباح القرى يا صبايا الحي. . »، وأصبح تلقينا له متحركًا مع التكوين والتشكيل حتى إذا تكون ـ يا سادتي ـ الصباح، أخذ يقرأ الوجوه، والقسمات التي يمنحها رياه ابتداء من «تلك البلاد»، التي يهب فيها الصباح البهي الجميل الذي صاغه للحظات ممعنة في البراءة، والحب:

لإغفاءة البنت تلك التي

أرضعتني.. حليب

الوداد

وألقت على شفتي قبلة

ووتر...

إلى أن يقول:

لتلك التي مدت على

شرفة الفجر.. شالها

الليل

وسقتني ماء السؤال

الصعب

في الوطن السراب..

في الوطن الضباب..

وهنا لا نجد الرؤية تتشكل عبر أحادية جاهزة يغنيها الشاعر، أو يسفح ألمها على أوتار شعره، وإنما هي رؤية السؤال، فمن الصباح المتوضئ المبتسم إلى استيقاظ شعور الغربة والجرح، فيستحضر الأسى والغربة، وسقيا السؤال الصعب، لتغيم الحال، ويتحول الصباح المبتسم، المسكوب بالقلب إلى المرارة... لم؟؟ لأنه صباح منذ البدء قابل للتشكل، لأنه الصباح السؤال، وليس الصباح الجواب، لنشهد غياب الصباح، واضطراب الزمن في نهاية المقطع الأول، حين يقول الشاعر:

وأغلق باب وباب...

لتشرق شمس الضحى

من أحلامنا

ينام المساء.. صباحًا

ونقرأ.. بدء الغياب

الغياب.

وتستنهض القصيدة الجديدة طاقة اللغة، التي تصبح منشئة للسؤال والاحتمال؛ فأصبحت اللغة كائنًا مسكوبًا فيه الشاعر وقصيدته، بمعنى أن اللغة لم تعد أداة تعبير فحسب، بل هي الرؤيا، الوجود الشعري، الملتبس بالذات الشاعرة.

أعلى النموذج

في نص بعنوان «السؤال؟» لإبراهيم صعابي، نجد أن سؤال القصيدة الجديدة يدخل مرحلة السؤال، في إشارة إلى القلق الذي ينتاب تجربة شاعر القصيدة الجديدة، حتى الأسئلة تدخل مناط المساءلة، مما يبعد الإجابات، ويفتح بوابات الاحتمالات المفزعة، التي يضج منها تأمل الإنسان، يقول الصعابي[1]:

مات السؤال على شفاه الريح والجرح القديم

مات السؤال..

وظل ـ في جوف الحقيقة.. يعشق التلويح..

صوتًا لا يموت..

يقتات جوعًا..

يشرب الظمأ الحميم فيصطلي..

بالرفض.. بالأحزان.. بالنكران..

بالسفر الطويل.. بلا مدى

وهنا نجد اللغة تتمرد على نهاياتها، فلا تأتي النهاية إلا لتوقظ الاحتمال، لتبعث بوابة السؤال. . جاء السطر الأول معلنًا موت السؤال، مقسمًا ذلك الموت على إمكانات كان من الممكن أن تبعث السؤال، كان من الممكن أن يقوم مع مرور الريح، مع ما تحمل من بشارة بالآتي، أو حسرة على المتلاشي، كان من الممكن أن يبرئ الجرح. . لكن السؤال يموت، تأتي الجملة الثانية في السطر الشعري الثاني معلنة:

مات السؤال..

لكن النقاط التي جاءت بعد كلمة السؤال، تبقى فاتحة لاحتمالات، وممتدة بدائرة السؤال، وهو ما جاء السطر الثالث به حياة للسؤال، ليس في بشارته ونبوءته، ولكن في عذابه، في مده رواقًا من المسافة الزمانية والمكانية المحيطة بالإنسان، مما يذكرنا بهم امرئ القيس. .

(1) صعابي، إبراهيم، **زورق في القلب**، جدة 1986م: 101، 104.

كأن اللغة حين جاءت بـ «مات السؤال»، أحيته في ذلك التكرار، «مات السؤال»، لأنه أصبح متجسدًا، يأخذ حيز الرثاء. . مما جعل اللغة أيضًا تنفي موته فيما تلا. . حتى إذا جئنا إلى المقطع الثالث في النص الذي يقول فيه الشاعر:

ضج السؤال

من الجمود على فم الآمال..

ضج من الكتابة.. والرتابة.. والخطابة..

من مجيء الليل في خفق الصباح

فالليل ممتد..

من الماضي.. إلى الآتي..

إلى الفجر المضرج في مصائرنا..

يرمد أعين القلب المريض..

فيرميني.. متثاقلاً..

متثائبًا..

مهدلاً..

متجمدًا في الدرب.. يفترس الطريق.

وجدنا النص لا يميت السؤال، إلا لينشئ له حيوية أخرى بهذا الرثاء، بهذا الضجر من حياته الموات على الشفاه، والضمائر، وامتداده في مصائر الوجود والوقت، ليأتي تشخيصه «متثاقلًا، متثائبًا، متهدلًا» مؤكدًا على عنفوانه في محاولة لبعث تلقينا للسؤال وإحيائه. . ليأتي قول الشاعر في آخر النص:

مات السؤال.. ولم تمت روح السؤال..

والصمت يعقبه انفجار.

مات السؤال..

ولم يزل..

يبقى سؤال للسؤال.

كأن موت السؤال مؤذن بالانفجار، مؤذن بنشوء أسئلة لمرحلة جديدة.

❁ ❁ ❁

ويجيء طلال الطويرقي بديوانه «ليس مهمًا»، ليشعل صمت السؤال، ليقيم أمام ضجيج الكلام تأويل، تشعل المرارات، وتجدل صمت اللحظة بحمى السؤال، يقول في نص بعنوان «غائب في اشتغال الكلام» (55):

الشوارع تشربني قهوة مرة

وأنا غائب في التأويل

أحصي الوجوه

وأفتح نافذتي بالمرارة

نحن هنا أمام اشتعال السؤال في اشتغال الكلام، الذات تشعر بانسحاقها الذي يثير فيها السؤال المر، فالشوارع تستعلي على الذات، تستحلي عذاباتها، تجدها نكهتها.. هذا الانقلاب في القصور بين الذات والشارع، لم يأت إلا من اشتعال التأويل، واشتغال الذات بتغير الصمت ـ أي باشتعال السؤال تشتعل اللحظة بالصمت، تحفره، تخلق مدى البدء والنهاية منه وإليه:

غائبًا جئت في آخر الصمت دوني

جئت أنا شهوة الموت دونك

فما بين الصمت والموت تتحرك شهوة الحياة، التي لا نجد تعبيرًا ظاهرًا عنها، ولكنها ماثلة في لحظة الاشتعال بالصمت، ولحظة الامتداد إلى شهوة الموت دون الآخر الذي يفتديه. ليكون المقطع الثالث من النص الذي يقول:

غائبان؟

تساءلتِ كي يكبر الظل حول الكلام

وكي يبدأ القلب فتح تنانيره

لاشتعال السلام

السؤال عن الغياب، إدخاله في دائرة الاشتغال، فتح للآتي، رسم للظل، وللسلام، ولمدارات سباحة القلب..

فهذه هي حال القصيدة الجديدة حين تنهض رؤياها على السؤال، تستجلبه، ترصده، تسائله، تجلده، لكي تقف على بوابة الاحتمالات، وتفجر دهاليز الصمت، وحيطان الانغلاق، وتنزع من ضجيج الكلمات هديرها، فيشتعل السؤال، ويذوب الصمت، وتتجلى الذات وهي تعاقر الدهشة والفرادة. وهذا هو اشتغال القصيدة الجديدة، تشعل السؤال وتشتعل به، وتجعله في حركة اللغة تكوينًا واستنطاقًا، لو استمعنا إلى عبدالله الزيد لوجدنا شخصية اللغة كائنًا شامخًا ضد النيل والانحناء، يقول[1]:

وما كان مني سوى نقلة

تقتفي أثر الضوء..

والفتح..

والقسمات التي لا يرين عليها الصدأ..

والصدى

كان مني

يراود منبثقًا

للمعاني التي لا تشم

ولو أورد الحرف شعلته للدماء..

وأصدر إيقاعه للفداء

فالشاعر يقتحم عالم الواقع بلغته، وابتكاره، لذلك كانت قصيدته، ومعانيه، وحروفه هي القناع الذي يضفيه على شخصيته ليدخل مجاهل المغامرة، فالحرف هو الذي يرد الدماء، وهو الذي يصدر إيقاعه للفداء.

إذًا نجد اللغة والفعل يتعانقان، فلا تكون اللغة حينئذ تعبيرًا عن فعل لم يكن، أو تزييفًا لواقع، ولعل هذا ما أراد أن يعبر عنه الشاعر حين قال:

إن نـدّ مـن شـفـة الإيـمـاء بـادرة فـالـبـدء مـن لـغـتـي والـنـار مـلـهـمـتـي

(1) الزيد، عبد الله، **مورق بالذي لا يكون**: 49، 50.

أو كان في الوجد والتكوين مسألتي فالكل في رعشة الإبداع مسألتي
هذي المسافة تأتيني بوردتها فَيَشرق الفتح والتكوين في لغتي

وعلى هذا تصبح اللغة موئل ومناط سؤال الممكن، تصبح مجسدة للتحولات من الأماني العذاب إلى الجرح القاتل عبر بوابات الاحتمال، التي تتجسد في التكوين النحوي للقصيدة، حيث نرى مثلًا قصيدة عبدالله الزيد تفتح بوابات الاحتمال بجمل تنتظر خيارات من الإجابات، فمثلًا حين يقول[1]:

أتسور هذا الشعور الكئيب..

وأقدّر..

نجد جملتين، تستقل كل واحدة بالسطر الشعري، تبدأ كل واحدة منهما بالفعل المضارع، المبدوء بتاء المتكلم، «أتسور» و«أقدر»، فلقد عادت الجملة الثانية من البداية التي بدأت منها الجملة الأولى، وهذا يجسد علاقة مواربة بين مفعول الجملة الأولى، ومفعول الجملة الثانية، حيث إن تلك النقاط بعد الفعل الثاني، تصاحب إيحاء المفعول الأول للجملة الأولى، وتجعل التقدير يتجه بك إلى أن يكون ذلك التقدير هو المفعول الأول، فينقلب أفق التلقي، حين تبدأ قراءة السطر الجديد، حيث يبدأ مفعول ليس من جنس ذلك المفعول، ولا مستجيبًا لمتطلب التقدير الأولي، بل هو تقدير آخر يفسر المفعول الأول «هذا الشعور الكئيب»، بقوله بعد الجملة الثانية، جملة «أقدر»[2]:

أن زماني احتواه

رواق الردى..

والشحوب..

ويأتي هذا التقدير ليوازي طبيعة الحركة في الجملتين السابقتين بصورة تسيطر فيه على الفاعل السابق حركة المفعول في الجملة الثانية، فأصبح الفعل هنا لـ«رواق الردى»، ولرواق «الشحوب»، مما يجعل حركة التسور التي بدأ بها النص، تدخل في

(1) الزيد، عبد الله، **ما قاله البدء قبلي**: 32.
(2) المصدر نفسه: 32.

الخضوع والاستسلام لما يمليه، لكن الشاعر مازال مصرًا على البدء، فتقابلنا أربع جمل رئيسة ترتد لفعل الواحد المتكلم[1]:

أتذكر شيئًا..

تحدّر من سيئاتي..

أتقنطر لون شقائي..

وأحسب

أن احتمالي اعتراه النضوب

أرتدي لغة

طاردتها الغرابة

أسبلها السرُّ في سره

وهذا إمعان بالفعل في مواجهة مفعول الجملة الثانية، الذي برز فيه فاعل أوقف الحركة من السيئات، والشقاء، لكن ذلك الإمعان لا يعاكس الاتجاه، بل يريد أن يستثمر ذلك الردى، وذلك الشحوب، فيرتد الشاعر إلى حاله، وتعود جمله إلى البداية نفسها، فتأتي تلك الأفعال الموازية لفعل الجملة الأولى: «أتذكر» «أتقنطر»، «أحسب» «أرتدي»، وتأتي الجمل الداخلة في هذه الجمل بطريقة موازية أيضًا معتمدة على الفعل الماضي الماثل في «احتواه»، «تحدَّر»، «اعتراه»، «طاردتها»، «أسبلها» لتنهض لنا بذلك حركة موازية للحركة الأولى، حركة البدء، تلتف عليها، وتوقفها، وإن أراد المتكلم استثمارها وتجاوزها ـ فالتوقف يقع في حمأة السيئات، والاحتمال يعتريه النضوب، واللغة التي يرتديها تطاردها الغرابة.

سؤال الرمز

أما على مستوى الرمز؛ فالقصيدة الجديدة تتجه إلى تكوين الرمز أو تشكيله من جديد؛ فلا يكون رمزًا مستدعى بهيئته المرموز بها فقط، وإنما يصبح متشكلًا في عالم النص يشكله ويتشكل به، في حالة حركة قابلة للتشكل في ذهن المتلقي، بمعنى

(1) المصدر نفسه: 32.

أنه يصبح في حال من الاحتمال، في حال من السؤال، لنقرأ هذا النص لعلي الأمير، المعنون بـ«بوصلة واحدة.. لا تكفي»[1] الذي يقول فيه:

من رأى رجلاً سرقته الأناشيد

من سقف حنجرتي

وحده انداح في غمرة الريح

والبحر يخرج من مقلتيه حييًا

وناديته والشواطئ حاسرة فوق وجهي!

ستطفر نحوك كل الأناشيد مغبونة

والنقوش التي في خواتم صوتك

تنسل من قدميك

وأنت تلوح للراحلين إليك

وتعجز عن حصر أسماء قهوتك الباردة

نحن هنا أمام رمز غير مستدعى من تشكيل سابق، فهو ليس السندباد، أو ابن ماجد، أو كولومبس؛ وإنما هو متكون من السؤال الذي ابتدأه النص، ليجعل الاحتمالات لتشكيلة آتية من رؤية النص.. ما يجعل من تشكيل الرمز على هذا النحو تجسيدًا حيًا نشهد حياته في تضاعيف النص، وفي حركة تلقينا له، فيندمج الرمز في الذات، كما هي الحال في الجملتين الأوليين، حيث كانت الجملة الأولى بضمير الغائب:

من رأى رجلاً سرقته الأناشيد؟

والجملة الثانية (شبه الجملة):

من سقف حنجرتي

بضمير المتكلم، حتى إذا مضينا في النص بعد ذلك، عادت الذات تحاور الرمز، تندمج معه في المكان، تصبح الأخبار عنه، عن الذات أيضًا.

(1) الأمير، علي، **بوصلة واحدة لا تكفي**، نادي جازان 1995: 101، 104.

وناديته والشواطئ حاسرة فوق وجهي:

ستطفر نحوك كل الأناشيد مغبونة.

ولعل إدخال الرمز في حال حركة، وفي حال تماه مع الذات.. جعل الرمز في حال اشتغال ذهني، وحضور يحيط بالذات، فتارة هو هي، وتارة تخاطبه، وتارة تحكي عنه.. حتى إذا انتهينا إلى آخر النص وجدنا هذا الرمز يملأ عالم الوجود حول منطلق النص:

في السنابل، في الطريق، في المنازل.. ليشغل الذاكرة، ليبقى وجودًا في الحكايا، يقول النص في آخره:

قلت في السر أتبعه

فتجلى على ملأ من سنابل طاعنة في الجفاف

ومكتوبة في فضاء أناشيده

والطريق تقبل في خلسة من عيون المنازل أحداقه

وتمد له بين أخوته حلمًا زاجلاً.

وهو ينأى بأعين من أزهر الماء في ضممهم

سوف ينأى وحيدًا وحيدًا

غدًا.. تشرئب أناشيده خلف سور الحكايا

ويلفظ البحر صوب القرى

لقد تعالى الرمز، لأنه مجدول من الحوار ما بين الذات وعالم النص، لا يرضى بالواقع، ينأى عنه، يتوحد، فأصبح حلمًا، وأصبح ذاكرة.

وعلى هذا النحو ما كنا لمسناه قبل هذا عند محمد زايد الألمعي، في نص بعنوان «توسلات لموت الآخر»، يقول في مطلعه:

فديتك يا سيدًا ماثلاً في دمائي

أفاصلك الآن في نظرتي.. وأقسم ألا سواك يمزقني

حين آوي إلى جبهتي الباردة

أنت مني..

سوى أنني نافر منك عني..

ومن ذا يرى نافرًا من دمه

أمزق وجهي عليك.. ولكنني حين أدنو أراك

تتابع ما أصطلي.. ثم تشنقني بالتعاويذ والدمع والتمتمات.

ترى كم سَكَنّا قباب البكاء

وكم منحني فوق فكرتنا الجاحدة؟

ثم نأوي إلى حلم قبل أن يكتمل..

لا قوانا تراخت ولا نحن نستعجل المائدة

نحن هنا أمام حركة السؤال التي تحرك العلاقة بين الذات والآخر، الذي اتخذت منه الذات الشاعرة رمزًا تحاوره، وتستدني منه المنشود، ليكون هذا الآخر والعلاقة معه في حالة تغلب ومساءلة، فلم يعد المثال والمقصد مستقرًا على حركة، وإنما أصبح مصنوعًا من جدل الذات مع واقعها ومع الغاية المنشودة التي تتجسد في محاور للذات وصانع للرؤيا والآفاق التي تتحرك فيها مقاصد النص وتأمله؛ في مثل هذه الحركة التي لا تستقر، إلا على تجدد الغايات، والقلق، وشحذ الهمة والصلابة.

أما الرمز الذي يعاد تشكيله، فكان من الآفاق التي فتحت أبواب القصيدة الجديدة، حين نشدت الرمز القديم، فأعادت استحضاره على نحو مجدول ما بين الأصل والذات وعالم النص، مثلما يتجلى في نص: محمد الثبيتي «وضاح» الذي يقول فيه[1]:

صاحبي

ما الذي غيرك؟

ما الذي خدر الحلم في صحو عينيك

(1) الثبيتي، محمد، **الأعمال الكاملة**: 41.

من لفّ حول حدائق روحك هذا الشرك؟

عهدتك تطوي دروب المدينة مبتهجًا

وتعبثُ بأطرافها عنبرك

صاحبي

هل ستهجس بالحب ـ بين اتساع الحنين

وضيق الميادين ـ

لو طوقتك خيول الدرك؟

استعاد النص «وضاح»، شهيد الحب، رمزه المقتول، فكان من المقابلة بين بهجة الحياة، نبل الحب، عمقه، أحاسيسه الإنسانية، وبين الحدود، والظنون، وحراسة الدرك.. حركة الرمز. وسؤال القصيدة التي استحضرته، لتغني بالحرية، الحب، صفو الحياة.

قراءات في تجارب النص الشعري الجديد في المملكة

إشعال التشظي والالتئام في نص عبد اللَّه الوشمي(أغنية النخيل)

لقد كانت تجربة الوشمي ثرية بالتواصل مع الأرض، والتاريخ، وثقافة المبدع القديم، يتقمص في شعره حديث الكائنات، يحدث لها تفاصيل حوارية يشعل فيها فاعلية التشظي والالتئام، بالكشف عن البوح والحوار.. لنستمع إليه حين يقول:

أذكر الآن أن الحقول التي حدثتني

وباحت بسيرتها للمطر

قالت: الرمل سيدنا

قلت: والنخل

قالت محدثتي:

حرة

كل أوراقه

ما انحنت للفصول

يبدأ الشاعر هذه المعايشة التي يتواصل فيها مع حديث الحقول بفتح بوابة التذكر التي يفتتح بها التواصل مع المتلقي، وبقدر ما يبوح النص بالتئام مع النخل، والحقول يبوح أيضًا بتشظ عن هذا الالتئام، حيث يكشف الاعتزاز بالتئام الحقول والنخل مع المطر والرمل والحرية.. يكشف ذلك عن تشظي الذات التي تستجلي ذلك الالتئام، وتتعزى به، وتتغنى..

ثم يأتي المقطع الثاني الذي يقول فيه:

يكتب النخل آياته فوق سعفانة

ثم تمطرنا كل حين بأخباره

ويمضي ولا شيء يبقى سوى الجذع نحنو عليه

ونحبو إليه، نحن إلى قبلة من يديه

ونسقط مثل الحساسين في مقلتيه

نناشده، ونهز ميادينه

أمطري..

أمطري..

كاشفًا ذلك التشظي الذي يشعل طلب الالتئام، في الحنو، والحبو، وطلب السقيا، ليقول الشاعر بعد ذلك:

يومها تورق الأرض في عشقها

علها..

علها نحو طفل مشت فوق جفنيه كل السنين

لو تؤانسه بالحكايات حبلى

وبالطلع ممتلئًا بالسمين

وتمنحه سرّها

يا له

سرها من ثمين

ولا شيء يبقى سوى النخل نمسح أعناقه

تائبين

هنا يتجذر النخل ليس في الأرض فقط، بل في الوجود الإنساني، مبتدئًا من تلك الإشارة التي تستدعي هز مريم ابنة عمران لجذع النخلة لتساقط عليها رطبًا جنيًا، حين أمرها ربها بذلك، ومستمرًا عبر حكايات الإنسان مع الشقاء والطمع، مع شقاء السنين، والطمع في الطلع، لتصبح للنخلة حكاياتها التي تمنحها الإجلال والاحترام.

ويتبدى في المقطع الأخير من هذه القصيدة التي ألقاها الشاعر في تلك الأمسية بعنوان «أغنية النخيل»، التوحد ما بين النخلة والإنسان، حيث يقول الشاعر:

«تبدت لنا وسط الرصافة نخلةٌ تناءت بأرض الغرب عن وطن النخلِ»

غريب أنا مثل هذا النخيل

غريب قتيل

كم مت في دمائي السنون

وأحرقني في وقوفي الصهيل

غريب ويكفي

أن صوتي حر

قال لي النخل: يكفي

أن سعفي

كان أبعد من ليلهم!

قال للموت: لا

حين ألفُ طريق

قال: أهلاً بضيفي!!

لقد حكى كما أسلفت في حديثه عن تلاؤم النخل مع الأرض، تشظي الذات الشاعرة وغربتها، وها هو يفصح عن ذلك في هذا التوحد الملتئم المتشظي، يتواصل مع النخل، ويستعير لغة جده القديم، لينبئ بتلاؤم ممتد في الزمن، يظهر النص حكاية تشظيها النخلة والإنسان، وأبقى النص على بارقة الأمل، وغلبة الإرادة، وإن كانت تميل إلى جعل صبر النخلة أبعد مدى وقدرة من الإنسان، الذي يرى أن الحرية تكفيه..

ويبدو لي أن هذا النص بمثل قراءة غربة الإنسان في النخلة، ومواجهة الإنسان لمعوقات الحرية مثل ما تواجه النخلة الانحناء مع مرور السنين، ومحاولة إيجاد

الالتئام بين تجذر الإنسان وتجذر النخلة. . يبدو لي أن هذا النص بذلك يلتئم مع نص محمد الثبيتي «موقف الرمال ـ موقف الجناس»، الذي يقول الثبيتي في بدئه:

ضمني،

ثم أوقفني في الرمال

ودعاني:

بميم وحاءٍ وميم ودال

واستوى ساطعًا في يقيني

وقال:

أنت والنخل فرعان

وإن كان نص الوشمي يتشظى عن نص الثبيتي في طريق مختلف.

ليل القرامطة وعلامات القلق
قراءة في نص محمد الفوز (ليل القرامطة)

تتجلى في بنية هذا النص بنية ذهنية أشعلت النص في مسافات مكانه وزمانه وعلائقه فأحدثت علامات القلق والفوضى يقول:

أكابد فوضى الممر الذي غاب في لجة عابرة!!

أكابد سر التلاشي

بوجه المسافة/

وهي تنوء بثقل الوعود..

التي آمنت

فاستبد الجحيم

على مفرق الدرب/

يبني المتاهات أرجوحة كافرة

فهذا المطلع يقيمك على هول يليق بإحالات العنوان «ليل القرامطة» في الثقافة وفي التاريخ؛العنوان الذي تلتقي به على الأسرار والمجهول، ومن ثم القلق، والمتاهة والارتباك ويبدو لي أن هذا القلق هو الذي يجعل الكلمات على بياض

الورق تبحث عن الالتئام الذي يجعل السطرين الأولين منتظمي البدء على مسافة متباعدة ويجعل الأسطر التالية تبدأ بالانتظام بالبدء من مسافة واحدة على الجانب الفارغ من امتداد بياض يوازي امتداد السطرين الأولين وكما ظهرت علامات التأكيد على الابتداء فإن هناك علامات قلق من الابتداء تجعل الكتابة تستدعي علامات إغلاق بالشرطة المائلة عند الكلمات المسافة/الدرب، أو وضع نقاط متتابعة كأنها تحجب الكلام وتصمته.

ويلتصق ذلك القلق مع الدلالة التي تجعل المكان المحيط، والتفكير فيه، وعلامات المسافة بوابات للفوضى والتلاشي، فيصبح الممر فوضى ودخولًا إلى لجة عابرة حيث يحتل ذلك دلالة الممر التي تشي بالعبور، وبدء الطريق تلك الدلالة التي تنتقص وتتخون بل تتلاشى بالفوضى والغياب والدخول إلى اللجة فتصبح المسافة لا يؤمن معها العبور، ومفرق الدرب متاهات.

أما المقطع التالي لهذا المقطع الذي يقول فيه:

أكابد هوج المرايا

ولا أنثني

للتصحر......

حين يغط بإثم الأقاصي

ويوشم أيامه

بالتفجع/

تكتبه دمعة الوهم

فيّ صبورة

أرقتها المفاتن

ثم نامت على الشوك مخذولة عاهرة!

فعلى الرغم من محاولة التغلب على هذه المتاهة والحيرة والفجائع حين يقول:

ولا أنثني

للتصحر......

إلا أن ذهنية التصحر، والإثم تمتد في مساحة الغرم والإراحة، في أن حضر «التصحر» الذي حاول النص أن يبتعد عنه، بإفراده في السطر الشعري، وبالنقاط التي وضعها بعد الكلمة معلنًا الصمت، ما إن حضر التصحر حتى حضر زمنه في صمته وفي مسافة أيامه، في لحظات شمولية اكتنفت حياة المستحضر من هذا الليل.. ليكون مسار حركة الذات كما يقول النص:

فصارت همومي..

كأي احتقار/

كأي سبيل طوته الرياح على منحدر!

أصبحت حركة الذات احتقارًا، وتلاشيًا، وكم كانت صورة السبيل الذي تطويه الرياح على منحدر مجسدة لحالة ضياع الطريق، في أسلوب تصويري أقدر للشاعر فيه براعته في هذه الصورة التي تجسد الطريق، وهو يطوى ويتلاشى، ويضيع ويرمى به بعنف إلى الهاوية.

ونمضي مع النص وهو يخاتل الطريق لنجده يقول:

فأي سماء

تهش لأفق طريد..

وأي ممر يكحل هدب العشيقة بالمارقين؟!

فهذي المدينة صوبي!

وإن لم تسعني الحضارة إلا بسوء

فوقتي هو الزمن الجاهلي/

فكأن البحث عن الطريق لم يسلمه إلا إلى هذه الحقيقة، التي تجعله يعلن الاغتراب الذي يؤكده في نهاية النص قائلًا :

فما للغريب سوى حزنه

ومالي سوى الليل

أفتح أسراره:

بالنساء اللواتي عبرن بجرحي/

ولن أتأخر

في عزلة هانئة!

ويحمد للشاعر تقمص هذه المسافات، وتقمص محاولة الاهتداء إليها عبر مسارب متعددة من الوعي بتباريح الضياع، ومن إعلان الإرادة، الذي يجنح أحيانًا إلى الغنائية التي تبتسر التجربة في جهورية الصوت بضمير المتكلم: أنا، فمالي. . .

أفق استيعاب الذات والآخر في ديوان (مطمئنًا على الحافة)

تسير حركة التشظي والالتئام في ديوان علي الحازمي الأخير (مطمئنًا على الحافة)، في أفق استيعاب الذات والآخر مخاطبًا أو متأملًا، فردًا أو جماعة، شريكًا في الأمل والقلق، أو ممثلًا لحالة من التجربة الإنسانية في استقبال الأفق القادم؛ لذلك جاءت هذه الحركة وفق أبعاد مختلفة متشظية على رموز التشظي والالتئام: العطش، الماء، البحر، السفر، الغربة، الحنين، التوق، الجسد. . . ، ومنوعة في مرايا الذات، الآخر المعشوق والعاشق، الآخر الصاحب. .

جاءت عناوين الديوان، وقسيميه (مطمئنًا على الحافة، عين تحدق في الفراغ، تأثيث الغياب) مغرقة في هذا الأفق الشفاف من الحجاب، فما بعد الحافة، والفراغ، والغياب؛ ذلك أن ما في ظل هذا الأفق من الحافة، والفراغ، والغياب يكشفه استبصار ما قبلها من خلق فسحة الاطمئنان، والتحديق، والتأثيث؛ فحركة ذهنية النص تشتغل على إذكاء طاقة التشظي والالتئام على مستويات الاشتغال الشعري المختلفة، ابتداء من الرؤية، ومرورًا بتشكيل النص، وعنونته، وانتهاء بإخراجه، الذي جاء مشيرًا إلى خطوة ملائكية مجنحة في سماء أزهار متطايرة حول جذع لم يغادره النبت والرواء.

يشتغل نص الحازمي على التشظي عن مكونات اللحظة، بما ذلك ماضيها ليبحث عن التئام في الأفق القادم، التئام ينشد فاعليته في عدم استقراره بل توتره وتشظيه عما يقذفه إليه الاحتمال، يقول:

يختارك الترحال

فاسلك في مجاهله احتمالا

لا يعود إلى التباسك بالندى،

لا تحمل التيه الفسيح

إلى حدود الملح في رمق المدى،

للريح أجنحة

تؤلب جذوة العطش القديم وتوقه،

السلوك في المجاهل، وفي دائرة الاحتمال، وهو ابتعاد عن لحظة التكون المثرية، ابتعاد عن لطافة الندى ونضارته، ووصاية بألا يبلغ به هذا التشظي حدود الملح في فضاء المدى، وإيحاء بالفضاء الحر النابع من حرارة العطش القديم بما في ذلك من إشارات إلى عالم الصبر، وما يبثه في الذات الإنسانية من طاقة، ويختتم المقطع بقوله:

من راح يبحث عن معين واضح

في ظله الخالي من النجوى... هلك

لتبقى الاحتمالات معبر النجاة، ويبقى حوار الذات منجاة من الهلاك، ويبقى الاحتجاب عن ذلك في تحديد المسار بيقينيات لا تحاور مسارًا يجافي الاحتمال، ويتشظى عن المعين، نافيًا الالتئام، وحين يشي الشاعر بذلك يظهر الغياب أقصى مسافات التشظي، كامنة فيه لحظات الالتئام، يقول

فتش إذًا عن طيف من غادرته

عن أغنيات الغيم، عن وتر يسيل

إلى براري الصمت في عينيك،

فتش عن وجودك

في السراب وفي الغياب وفي الصدى

إذًا في لحظة التشظي عن واقع الذات، والرغبة في الالتئام مع أفق جديد لابد من الالتئام مع إمكانات الذات في استنفار طاقاتها الخلاقة التي تصوغ علاقات التئامها مع عالمها الذي تتوق إليه بإمكانات الشوق، والحنين المنبجسة من ضراوة العطش، والإبحار في أفق الغياب.

وضعت لغة النص الذات في مدى الغياب، وأشعلت البحث عنها، فجعلت وجودها سيالًا في هذا العالم، يبحث عن الغياب؛ ليكون أغنية، تمتد من نسغ

تشظي الذات؛، ففي عزلة الذات وفراقها، يبحث عن الغيم ليهطل من الأغنيات والمواويل والأشواق، ليلتئم مع لحظة صمت المفجوع، تلك اللحظة التي جسدتها لغة الشمس فى مدى الذات الفطري الواسع (البراري)، ليأتي البحث عن وجود ممتزج بالسراب، وبالغياب، وبالصدى؛ليشرق ذلك من صوت الناي الذي تسكبه الذات في لحظة التئام عن فزع التشظي:

لا بد من ناي أخير شارد

ناي بهيج كلما ضيعته في زحمة الدنيا

لروحك... أوصلك

من أول نص في الديوان يشعرك بتماهي الذات والآخر مع عالمهما، فيقرأ عالمهما من حنين الذات وشريكها إلى أشواقهما، يقول النص في مفتتحه في القصيدة الأولى (خذني إلى جسدي):

قالت امرأة للمسافر: خذني إلى البحر،

هناك ولدت على شغف الموج

هنا البحث عن الالتئام مع الغربة، البحث عن الرحيل إلى عالم آخر، والسيلان مع العالم عبر البحر، على ضفاف موجه، نقرأ فيه بحثًا عما يغسلها، عما يلينها، يخضر بيباسها، ومن هنا كان التوق إلى عالم الليونة:

هذا لا يريد الانتظار

لم تعد حاجتي للقليل من الحظ

تسعفني بالمزيد من الصبر

كيما أقلب جمر انتظاري الطويل

ولم يبق النص البحر توقًا إلى المرأة فحسب؛ بل جعل ذلك التوق مرآة لتوق الرجل إلى المرأة، ومرآة كذلك لتوق المرأة إلى لقاء الرجل:

يقول فتى لفتاة تدس أناملها

تحت أزرار سترته بانهمار

دعي رغبتي في خضمك

تطفو قليلاً على صفحة الماء

فبعد أن كان البحر في المقطع الأول توقًا ومعبرًا للخروج من قلق الصبر والانتظار، أصبح النص يجعل المرأة هي البحر الملاذ للذات، ولذلك عبر عن رؤيته للمرأة وفق هذا الأفق بـ (خضمك) و(صفحة الماء)؛ليؤول البحر المشتهى عند المرأة إلى نقيض لتوق الرجل، يتشظى عنه:

فالبحر يهدر فرصتنا

في اللواذ بطوق حنين نسجنا

موشحة في ليال بهيجة

وتكون الإجابة في آخر المقطع الثالث

... قلت لك الأمس:

خذني إلى جسدي... نستريح!

يبدو أن النص يشكل الرمز ويعايشه ويحاوره، فمن بحر رمز إلى التوق والخلاص، إلى بحر يعطل الرغبة وحمى التوق، وينشئ الحنين، ولم يشأ النص أن يترك ذلك إلا بعد أن يحكي علاقة البحر مع البحارة؛ ليجعل من ذلك توقًا إلى العودة إلى حنين الذات وصبرها وقلقها:

يخسر الذاهبون إلى البحر

كل لآلئ أرواحهم دفعة واحدة

عندما يتركون شموس مباهجهم

في جفون الأحبة...

وهكذا يتبين لنا أن نص الحازمي يتماوج مع تشكيل مقتضيات نصه، فلا يستسلم لسلطة الثقافة والرمز، بل يستثمر محركات نصه من نداءات الروح، وضيقها وتبرمها.

قتامة اللحظة واتساع المدى المنشود في ديوان باهيثم

يبقى نص باهيثم مفتوحًا ليس على احتمالات دلالات النص فحسب، وإنما يمتد إلى انفتاح الأفق، واحتمالات الفعل المنشود، فعلى الرغم من مساحة الضجر والقلق التي تعمر النصوص، فقد كان هناك مسارب للفعل المتفرد الذي يجاوز هذه المساحات الضيقة، ويبحر في مداه النص الشعري أملًا، واستبدالًا لهذا الأفق الضيق، خالقًا فجوة التوتر بين التشظي والالتئام، ففي قصيدة بعنوان السفر يقول:

تجيئين؟

لمي بقاياي ولنمض

مشتمل بالقصائد هذا الفضاء

وما زال في اللوح وشم لذاكرتي

وصباح موارب

سوف نودع أفقًا من الشعر هذي المخافة

ثم نوقد أغنية/ موعدًا

للذي تستحيل المواقد نخلاً على بابه

ثم نوغل

نوغل في الشرق حتى تضيء المسافة

انفتاح الأمل من انفتاح التجربة الشعرية؛ فأمام البقايا والأشلاء مسافة، للالتئام والاستقواء بعمق الحب وفعله، وسطوة التغيير بالسفر، فمنافذ الفعل مفتوحة، وإن كانت عبر بوابات صغيرة، ولكنها حين تلتحم تفتح ضيق المسافة على

بوابة الأمل؛ حين تلتحم الذات مع لحظة إشراق المحبوبة، وحين العزم على المضي، يستحيل وشم الذاكرة والصباح الموارب، فتحًا لأفق اللحظة والشعر، فيحضر الشعر، والأغنية، والنخل، والإيغال في لحظة الشعر، فالمخافة تؤول إلى شعر وغناء، والمفاوز إلى نخيل، والسفر إلى معانقة الإشراق.. وهنا نستذكر تلك اللحظة الشعرية التي جسدها لبيد في انغلاق مسافة الخوف على تلك البقرة الوحشية التي تصارع من أجل البقاء:

فغدت كلا الفرجين تحسب أنه   مولى المخافة خلفها وأمامها

وجاء باهيثم ليفتح تلك المخافة المغلقة بلحظة الشعر، ويضيء المسافة بطلب الإشراق.

وفي رثائية بعنوان (لبعض الذي) نجد أن لحظة الشعر تستدعي تجاوزًا لحال الموت، ففي لحظة الحوار مع الكتابة التي يسيطر عليها الشجن حين يقول:

قلت:

أكتب أن: قف فداك دمي

أي شعر يناهز موتك

أي النشيج سيأوي

إذا شلت صوتك؟

يحضر أفق الغناء، والشعر، ومصافحة عوالم الابتهاج، فيقول:

لو جئت

من فوق عرش الكلام

تحث العبارة

واللغة المستعارة..

أن تخلع الآن حليتها..

وتشق عباءتها

يستحضره، في حثه للغة، وتحريكه لطاقاتها الكامنة، وإفصاحها عن شفافيتها،

ليرى صاحبه في أفق يتعالى على لحظة الموت، كما كان يتعالى في حياته على لحظة اليأس، ليقول:

ثم تمشي على ضفة الليل

تلقي على الشرفات المساء

الندي

فالمساء والشرفات في لحظة النشيج امتلأت بعبق الشعر والغناء، ولاذت بأفق الابتهاج.

ويأتي المقطع التالي بعد ذلك، راجعًا إلى حياة صاحبه، التي كانت تخفق أمام موات السادرين، فيلتئم معه عن ذلك السدر، يقول:

تأخرت يا صاحبي

إن للموت قومًا وقوفًا على بابه!!

منذ أن دق عود الفناء

قم بنا الآن يا صاحبي

ولتنم أعين الجبناء

لكن هذا الأمل الذي تتراءى فسحته يأتي مقترنًا بالتئام الذات حين تتشظى عن فعل السادرين، وتعلن وجودها الفاعل، على نحو ما يعلن في نص (نافذة)

إذًا..،

سوف أنسى،

وسوف أعلق نافذة في الجدار الأخير

لكيما أطل،

وأرمي وراء البعيدين

ألف حذاء قديم

وأقرع في صحة الشمس كأسا،

وأنسى..

نعم، يشكل أمام البعيدين، عن اللقاء مع أفقه، نافذة للفعل، للأمل، وهنا

تتراءى لنا عمق هذه اللحظة في رؤية باهيثم، تلتف عليها تجربته الشعرية، وعنها تصدر، فهو كثيرًا ما يستحضر النفاذ من أفق السدر، عبر منافذ مختلفة، ليلتئم مع الوجود الحيوي المتحرك، ففي هذا النص يستحضر (نافذة)، تلتئم وتصحب بالنسيان، كيما يعلن البعيدين، ويخلق له إطلالة جديدة، وهنا نجد باهيثم تستحوذ عليه لغة الايحاء بالفعل المتفرد المناهض لفعل السادرين، وهو يشي بالتمرد، والعنفوان، ولكنه يأتي في لغة منسابة، تتراجع عن عنتريات التغير، وشعاراته الأيدلوجية البراقة، لتخلق أفقها الرمزي، الذي تتشكل معه ذات متمردة، ساعية إلى أفقها الذي تراه، تحدث مقوماته، وتلتئم مع منافذه.

وإمعانًا في التعبير عن مساحة الاختناق، التي يواجهها حالة السدر، يجسد المكان، وهو ينكسر، وينغلق، ويتلاشى، ويفسد، على نحو ما يظهر في هذا المقطع، الذي يقول فيه:

سوف أذكر أني تشظيت

مثل حداء العصافير ما بين قصف الشتاء وبين

الغسق

فإذا وطن من ورق

وإذا مدن ومزابل

والناس في العربات يخوضون،

والشارع القفر كان على أهبة الركض حين بلغناه

لكنه اختار بوابة وافترق.

ولم يكن تشظي الشاعر تشظيًا مَرَضِيًا، بل كان تشظيًا خلاقًا للرؤية الشعرية، يكشف السوءة، وضرورة تعلق بالفعل الذي يخلق الالتئام، ففي هذه اللحظة التي أعلن فيها ما كان دائمًا يسبح فيه وهو التشظي، نرى عيونه وبصيرته لا يخفى عليها نوافذ للفعل، فخوض الناس في العربات، وإمكان ركضهم في الشارع، كلها إمكانات خروج من حال الكساد، والفساد التي أعلنها التشظي، لكن ذلك لم يتحقق بسبب غائلة الهزيمة والانكسار، وعلى الرغم من أن الشارع في آخر المحصلة، هو جزء من هذا الخراب، إلا أن الشاعر يجعل له ركضًا، واختيارًا، وافتراقًا، التئامًا مع حال الفعل المنشود الذي يتغنى به.

شعرية البسيط والظاهر عند هدى الدغفق ومسفر الغامدي

البسيط والظاهر لهما مذاق مختلف في التجربة الشعرية الجديدة؛ حيث أخرجا النص من سطوة اللغة التي تتحدث عن عالم الشاعر، إلى اللغة التي تستحضر عالمه وتستنطق له تشكيلًا جديدًا، وحين نطالع ديوان، «لهفة جديدة»، لهدى الدغفق وديوان «حينا من الضوء» لمسفر الغامدي، نجد أن الديوانين يجمع بينهما:

(1) قصر النصوص.

(2) بساطة الرحلة في الانتقال من الماثل إلى الرؤية.

(3) لحظة المفاجأة.

ولا يعني هذا بحال بساطة التجربة، بل إن هذا يشير إلى قدرة على اكتناه البسيط والظاهر والماثل ليحمل رؤية الأعمق، فحين تقول هدى:

المعنى

(1)

في بطن الشارع

الآن

في كل مكان

مذبوح

هذا المعنى حيًا

في بطن الشاعر

كان

(2)

الكرة النارية

حطبها أنت

قصيدتك

لا تحرق سواك

... أيها الشاعر

نجد أننا إزاء عبارات في جمل قليلة، لا تعتمد من الاستعارات التقليدية إلا الاستعارة الكلية، حين تفاجئك كلمة السطر الأخير في رقم (1)، «كان» لتعود إلى المقارنة بين الجملة الأولى: «في بطن الشارع الآن» وبين الجملة الأخيرة: «حيًا في بطن الشاعر كان» ليشترك هذا القلب للمعنى، الذي جاء متساوقًا من انقلاب حركة المعنى ما بين الشارع والشاعر، مشتركًا في انقلابه حروف الشارع والشاعر، وانقلاب الظرف من «الآن» إلى «كان»، وانقلاب مذبوح إلى حي، لنكون بعد ذلك في عالم المعنى المذبوح الذي تشكل في النص، ليكون هو المسيطر بعد أن نقرأ حيًا التي تدفن في «كان»، وهذا هو ما تفيض به المفاجأة وتنثال في نص الشاعرة، حين نصيخ السمع إلى «كان» ونستعيد به قراءة النص.

حتى إذا انتقلنا إلى الوجه الآخر من النص، إلى المشهد الثاني، جاءتنا الجملة الأولى، في سطرين شعريين:

الكرة النارية

حطبها أنت

مجسدة من أسماء تتالى، وهذا يأتي من ثقة الشاعرة أن ما تقذف به من أسماء قادرة على أن تقيم بينها رباطًا شعريًا، فحين أزاحت تتابع الاسمين المعرفين بالألف واللام باسم ثالث مضاف إلى ضمير غائب، أصبحت هذه الكرة بما تبعها من اسم، حتى لو تتالت صفات بعد ذلك تدور في فلك النار والاحتراق فإن هذه الأسماء تُشد بالضمير «ها» العائد إلى الكرة، ليكون هذا الاسم في تشكيله الجديد محتاجًا إلى ختام، فيكون الختام بضمير مفاجئ داخل على عائلة هذه الأسماء فيكون «أنت». فيعود المتلقي، ويحضر «المخاطب» في المشهد، ابتداء من مثول «الكرة النارية». وإذا امتد السماع والنظر إلى الجملة التالية «قصيدتك لا تحرق.. سواك أيها

الشاعر»، وجدنا أننا أمام ابتداء جملة، للكلمة الأولى فيها معان متعددة، باعتبار كثافة الموقع الذي وضعته لها الشاعرة، إذ احتملت مواقع نحوية متعددة فقد تكون خبرًا ثانيًا لـ«الكرة النارية»، أو بدلًا من «أنت»، عوضًا عن أن تكون بداية لجملة مستأنفة. مما يجعل هذه الكلمة ترتبط بالجملة السابقة على أكثر من وجه، يمثل في الاحتراق، وتماثل القصيدة مع الأنت، وكون القصيدة الحطب الذي لا يحترق من سوى الشاعر، وهذا ما يعيدنا إلى رقم (1) من المشهد، حين أضحى المعنى مذبوحًا بعد أن كان حيًا في بطن الشاعر، لكنه الآن يميت الشاعر ويحرقه. وحين يقول مسفر الغامدي:

ما عدا امرأة
ذهبت باتجاه الرياح
أرسلت
فوق أرصفة الموت سيرتها
خطوة، خطوة..
... حرفًا، فحرفا
ليصير الضياع
- أخيرًا -
قصيدة!!
ما عداها
كن يبكين..
... يرتقن أحلامهن القديمة
يخفين بين الضلوع
بذار الأجنة!!
ينتظرن..
- على أهبة الجوع والموت -
بعض المطر!!

نقف أمام حياة الشعر وحيويته، التي تتعالى على حركة الموت، فما وضعنا فيه العالم الشعري السابق على النص أخذ يكون حركة النص، فعنوان النص «ماعدا امرأة» تكوّن وتشكل من النص السالف له، حين قال في آخره:

قد أقطف..

ما يتيسرُ من فاكهة الأمطار!!!!

ما عدا امرأة...

. . . .

لنصبح مع هذه المرأة التي لم تقطف فاكهة، وهي تصنع من خطواتها وجودًا شعريًا، هنا يعتمد الشاعر المفارقة ليبني عالمه: تأمل المسار، متابعة الخطوات. . كأنه تأمل الجمال، لكنه التأمل في عالم رحلة الموت الذي يتشكل خطوة، خطوة ليؤول إلى حرف/ حرف. .لتؤول مفاصل الموت إلى مقاطع، لتصبح المقاطع «قصيدة». أما الصورة المفارقة لهذه المرأة، فهن ما عداها. . اللاتي ينتظرن، وماذا ينتظرن؟؟

بعض المطر.. على أهبة الجوع والموت.

وكأن نسغ المطر لم يعد يشكل الحياة، وإنما ينتظر منه الموت.

هنا نجد أننا أمام النص البسيط؛ لكنه النص الذي يجترح الصورة المخالفة، المفارقة للمألوف، الصورة التي تحقق من تشكيل يبتكره الشاعر فيما يبثه من سخرة مرة تجاه سخرية الحياة، ومفردات الواقع، وتشكيلات الوجود التي يعانق في تشكيلاتها الأضداد، والعناد، والمواجهة. . فالفاكهة، والمطر، والقصيدة، والمرأة والأجنة، تنتزع جميعها من الحلم، والجمال، والرغبة، والزهو، والفرح. . إلى مصائر يحصدها الموت، وتحلبها أرصفته المتوهجة.

كل ذلك يأتي في لغة لا تستريح إلى الصراخ، وأصوات الفجائع الحادة، ولكنها تسير بنا في انسيابية عبر تشكيلات النص، واستنطاق الكلمات بغير المألوف، مما يشي أننا في عالم التشكيل النصي، الذي يهيئ الكلمات في عالمه، ويرسم المسار المحايث لها في تجربة النص التي كوّنها، وفارق ما يستنطق منها إلى ما ينطقه إياها.

ديوان السّمَيّح مشتعل بالبياض

جاء الديوان الأول لعبد الله السميح، الذي صدر عن نادي الطائف الأدبي أخيرًا، بعنوان «متدثر بالبياض» جاء هذا الديوان متدثرًا بالسؤال، حافلًا بالتيه، محدقًا إلى الفراغ، متيقنًا من القمة، وجلًا من المجهول، فمن بين (47) سبعة وأربعين عنوانًا، هي عناوين قصائد الديوان ـ إذا استثنينا «حديقة الغروب» للشاعر القصيبي، التي عارضها الشاعر، وأثبتها في الديوان، يأتي (31) واحد وثلاثون عنوانًا حاملة لدلالة الفراغ، والتيه، والسؤال، والمجهول، ملتفة على التحديق إلى أبعاد القلق، والضجر، والتمزق، وذلك في مثل العناوين التالية: الغائبون، توقيعات على اللحن القشيري، بابها الموارب، السراب، حلم الماء، غداة الغياب، الهشيم، انكفاء، الفراغ، احتراق، صديق المتعبين، الحلم، نزق، الباطل، تبدح الفراغ.. وحتى عنوان الديوان يتدثر بهذا الفراغ، فهو يتدثر بالبياض، وإن كان البياض يؤول إلى الصفاء والايجاب، ويجمع ركائز المراد، إلا أنه يشي بالفراغ، والغياب، وقد نحت العنوان من فصام حدث بين كلمات إبراهيم العواجي الذي قرأ نص «الفراغ» وعلق عليه بقول جاء فيه:

«أطلق العنان لجوادك الأبيض المتحفز، نحو آفاق حالك».

وبين ما قاله الشاعر عن «كاتب الغيم»، الذي وجهه إلى حمد القاضي حين قال:

متدثر بالغيم والوطن البهي

❀ ❀ ❀

رجل ناصع

يتحلى البياض بشاشته

وينبلج الطيب أنى مشى

وإذا كان الشعراء كما أسلفت في مناسبات سابقة ينحون بشعرهم نحو الالتئام والتواصل (ومن هنا كانت حواف الديوان حافلة بالكلمات التي جاءت تعليقًا على نصوص للشاعر، من شعراء أرسل لهم نصوصه أو اطلعوا عليها).. فإن هذا الالتئام لا يلبث أن يشتعل بعنفوان التشظي، فمن هنا يؤول البياض الذي يحمل صفات الإيجاب على نحو ما عناه العواجي، وما عناه الشاعر في حمد القاضي.. يؤول إلى التحديق إلى أفق الفراغ، واللاجدوى، والاحتراق، لأن ذلك منبعه القول الذي تحدق إليه كلمات الشاعر، والبؤر المتبقية، من الأفكار الشاردة في مسارب المجهول، يقول الشاعر:

كنت قد كسرت قيثارتي

وبعثرت الأغاني

وترجّلت عن الوجناء

خلفت الندامى بذات الأين

إذ غادرني صحبي

وأخلاني مكاني

ونأى الربع بأيامي

وفي منحنى الخيبة واريت سناني

وتيقنت بأني

في زمان عاقر غير زماني

والتحفت الحزن في البيد ولم أحفل

إذا ما جمحت خيل المعاني

والقتاد الفج يحتل الربى

وعبيد الزيغ

يردون السنا

ويباهون الدجى بتأصيل القيان (ص12).

فهنا نجد أننا أمام ذات تخلت عن الرحلة، الغناء، منادمة الصحب، السنان،

والتحفت العقم والجدب. . أمام ذات انقطعت الأسباب بينها وبين التأمل ومعاقرة الحياة، أمام ذات انقطعت عن الالتئام، وأصبحت مرهونة للتشظي لأنها أصبحت تعايش الغربة وتبدل المقامات.

وإذا حاول الشاعر الخروج من الغربة، والعزلة، وراهن على قدرة الذات على التواصل والالتئام، فما عسى الدرب التي سيسلكها؟

يقول في نص بعنوان «الفراغ»:

ها هو الدرب يمتد وهمًا كحلم المساكين

والريح تنسج أثوابها من أديم الغبار

والصوى أعين سملتها الحقب

المسالك مفضية للفراغ

تلوب مداها سباع الغضب

وأنا!من أنا؟

بين أمس يذاودني عن غدي

ويد ألجمت همتي ويدي (ص32).

فلا معالم هنا غير دوائر القهر والاستلاب، حيث يتردد التحديق بين النظر في الفراغ، وبين التأمل فيمن أحال المعالم إلى تيه، فالصوى سملتها الحقب، والمسالك تحميها سباع الغضب، والذات تاهت بين سبعين:

أمس لا يتواصل مع الحاضر

وبين: قهر وجبروت يسلب الذات إرادتها. . تلك الإرادة التي كانت تحاول في بداية هذا النص، مراودة التواصل والخروج من التشظي، حين قال:

موغل في الدروب التي سامها التيه دهرًا

وأخنى عليها الردى

تأبّد فيها نحيب المنايا

فمدت غواربها للسراب (ص31).

لكن هذه المراودة لا ينتصب أمامها إلا معالم الفراغ ودوائره، فنجد أننا نوغل

مع النص في التأمل، ليفضي بنا ذلك إلى درب عتيق بينه وبين الضياع ارتباط زمني، لقد سام الدروب التيه، وكانت هذه الاستعارة التراثية، التي جددتها الرؤيا، دالة على عمق الارتباط والالتصاق بين الدرب والضياع، حين عمد الشاعر إلى هذه الكلمة المكثفة الدلالة «سامها»، التي تحمل معاني: الارتباط، المجاذبة، الرعي، القصد.. وكانت الصياغة الأسلوبية التي تشير إلى القصد، ووصف الحال بهذه الجملة الاسمية، التي تستعجل الابتداء بالخبر، وتصر على حضوره في أول الأخبار المحذوف مبتدأه، حيث تبدأ بالخبر «موغل» وبالاشتقاق «اسم الفاعل»، إمعانًا في القصد إلى إثبات فعل؛ ولكن أين مآل هذا القصد؟ أين مآل الالتئام؟ كان مآله إلى التشظي على الرغم من المعالم التي ظهرت وقصدها.. لأنها معالم التيه والفراغ.. ولم تخرج القصيدة العمودية في هذا الديوان أيضًا عن هذه الحلقة المحاطة بالمرارة ونزف الأسئلة يقول:

هل غيمة تتهاوى في مرابعنا أم سوف يبزغ في آفاقنا قمرُ
هل نخلة هزمتها الريح فانكفأت على المرارة يومًا سوف تنتصرُ
صديقتي هل قرأت نزف أسئلتي وكيف أن الرؤى تبدو فتنكسرُ

نعم لقد كانت رحلته ممعنة في البحث عن درب يبدو فينكسر...

حمدان الحارثي في ديوان (يحاور أنثاه)

صدر لحمدان الحارثي ديوانه الشعري الأول، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بعنوان «يحاور أنثاه» ويمكن مقاربة نصوص الديوان من خلال آلية «التشظي والالتئام» التي سبق أن طبقتها في عدد من النصوص، وقدمت عنها بحثًا نظريًا وتطبيقيًا على قصيدة محمد الثبيتي، «موقف الرمال، موقف الجناس»، في بحث نشر بمجلة فيلولوجي الصادرة عن كلية الألسن بالقاهرة، ولا تكشف هذه الآلية عن منجز متكوّن تمّ فقط، وإنما نتابع التجربة وهي تتشكل، وهي تتواصل، وهي تقترب أو تبتعد..

يقابلك في البدء العنوان «يحاور أنثاه» كاشفًا عن علاقة معقدة من التشظي والالتئام، إرادة الالتئام في الحوار، مقاومة التشظي بمداومة الحوار وتجدده، ويظل «يحاور» مستمرًا في الخروج من التشظي ببدء فعل الحوار، ومظهرًا القلق من دائرة التشظي، لسد منافذ الدخول إلى هذه الدائرة.. «يحاور أنثاه» تشظ عن الإلف والعادة في جذب هذا الحوار من دائرة الحوار مع المستويات المألوفة؛ مع الأعلى، مع الرسمي، مع الحشود الكثيرة، مع الرفيق، مع الخصم، إلى الحوار مع الأنثى التي تقاسمه قسمة الحياة، تشظ مع السائد في النظر إلى الأنثى بالمنطق الذكوري، الذي يجعلها مكان استقبال للطاعة وتنفيذ الرغبات، و«يحاور أنثاه» التئام مع الأنثى بما يظهر في «الضمير المتصل» الذي يحمل اللفظ، وبما يظهر في دلالة الإهداء، تلك الأنثى التي تكون نموذجًا لأنثى تجاوز العذاب والامتهان في نص «يحاور أنثاه»، وتجاوز الأنثى لتكون القصيدة كما سيأتي..

حين نأتي إلى عبارة «الإهداء»، نجد الإهداء الأول: إلى بعض حلم، التي يقول لها: «وقد استقمت حلمًا ضمريًا اقتسم معي نجمة خضراء، ومضى على عهد سنن الشوق»، نجد إرادة الالتئام إلى «بعض حلم» في هذا التوجه إلى هذا البعض، في رفع العلاقة فيما بينها في أفق الحلم، في تجاوز كل تشظ يحول دون هذا الحلم الذي يغازل الذات، ويرسم الأشواق، لكن هذه الإرادة تحذر ما ينازعها عنه، تحذر

البعض الذي لم يحضر، تحذر ما طغى عليه هذا الحلم، أي الحذر من كل ما يحول دون أفق هذا الالتئام.

وفي الإهداء الثاني إلى طفلتي «أثير وأروى»، نجد هذا الالتئام في اللغة الحميمة، في خطاب القارئ وذكرهما بإضافة الضمير إليه «طفلتي»، في إظهار اسميهما التئامًا مع الإعلان عنهما تشظيًا عن عدم الإعلان عن اسم الأنثى.. يقول:

إلى طفلتيَّ «أثير وأروى»:

كأنكما قامة النخل

تغفر لي الشعر

تُربت فوق المسافات

حين افتلتت في جبيني الجهات

ويوم أتيت أبًا يعصر الحرفَ

لم تطلبا غيرَ

أن تبسما لي

وأن تقرأ.. لي حقول المطر!!

صغيرتيّ اغفرا لأبيكما الشعر

كان التوجه إليهما التئامًا من تشظي المسافات، انفلات الجهات ليلتئم معهما في أفق الشعر، في قبوله، في التفاؤل بآمالهما وإشاراتهما إلى الغد الجميل.. التئام معها إلى الحد الذي جعل طلبهما لم يخرج عن رابطة التعاطف، والتآلف، والتودد «لم تطلبا غير أن تبسما لي».

ولاشك أن هذا الالتئام يخبئ تشظيًا ندركه في غطاء الحديث عن معاناة الحرف «أبًا يعصر الحرف»، وفي تغليب الأمل على الشقاء والنكوص.. «وأن تقرأ.. لي حقول المطر» حيث يغطي ذلك على حقول السنين والجدب.. ويبلغ إدراك هذا التشظي والإصدار عنه مداه حين يقول:

(صغيرتي اغفرًا لأبيكما الشعر).فكأن الشعر ذنب، عذاب، قلق، توسط بين الالتئام مع صغيرتيه، وإبعاد لهما عنه، ولذلك طلب منهما الصفح والعفو..

لماذا نحفل بتحقق الشاعرية حين تحمل «التشظي والالتئام»؟

ـ لأنها حينذاك تجاوز السائد والنمطي

ـ تتمرد على المألوف حين تخلق أفقا مختلفًا

ـ لا تسير في خط أفقي، فتأتي تحمل التوتر، والقلق، والترقب، وترحال الرؤية الشعرية المستمر.

وهذا أمر حملته رؤية الشاعر على مستوى التصريح، وعلى مستوى تشكيل اللغة والصورة، على النحو الذي تحمله قصيدة: «غزالات بيض» ص89، يقول في بدئها:

إن الحزن مرايا للشعر

وللهدي غزالات بيض

من جو العنوان إلى جو البدء يتخلق فضاء لجمال الشعر في رؤية الشاعر، للحنين إليه، لتبجيله، فيتشكل الفضاء الذي يلتئم إليه. لكن الالتئام يأتي عبر الحزن، فلا ينكشف صفاء الشعر إلا منه، ومن هنا جاءت الجملة الأولى متشبثة بالتوكيد، متشظية عن نظر فرت منه قصيدة الرؤية، حين فرّت من أفق التبجيل والفرح الكاذب..

يظل الشاعر يمعن في التقرب إلى القصيدة، إلى أفقها، في جو من القربى، يستثمر لغة التقرب ومفردته في «الهدي» لتأتي كلمة بيض ممعنة في تفرد وصفي للغزالات يتسق مع هذا الطقس، ويلتئم معه، ويتشظى عن «غزالات» في غير هذا الأفق، فـ «غزالات» أمعنت في الالتئام لتحدث لها هذه الصفة «بيض».

وإذا مضينا في القصيدة في سطحها اللغوي، وجدناها حافلة بدلالات ما يتشظى عنه وفيه طالب القصيدة، فتجد في قوله:

للعمر كتاب تسكنه الأشجار

وتؤويه صدوع الصخر.. على الأقدام

كم مرّ بجرحك يا ولدي

أمسافة أنثى

أم قصة تنوير،

أو قد من زمن الشبق المهجور

الالتئام مع شدة التشظي، سكن الأشجار مع تقصف سنوات العمر، المأوى، والسير على الأقدام مع ما يتخون ذلك من صدوع الصخر.

حين نقرأ قول حمدان في نص «غزالات بيض»، الذي وقفنا على بعض إشاراته سابقًا:

للعمر كتاب تسكنه الأشجار

وتأويه صدوع الصخر.. على الأقدام

نجد الرغبة في نشر إرادة الالتئام، وقراءتها، وصياغتها من خلال هذه العلاقات بين الزمن والأشجار والإنسان: ف «العمر كتاب تسكنه الأشجار»، فلم يعد تذكر العمر، وإحصاء سنواته، حركية تذكار منفصلة عن فضاء علاقات الإنسان، بل أصبح ذلك كتابًا لا يغادر الأشجار، يربط بين سني الشجرة، وسني الإنسان، في هذه العبارة الواقفة على احتمالات متعددة إن كانت تحمل الخصب، وفعل الإنسان في الغرس والإنماء، فإن التشظي عن ذلك بمفارقة ذلك الزمن يحضر عمق ما تصنعه سنوات العمر، وإن كانت تحمل الجدب، وتولي أوان الثمرة، جاء ذلك مساوقًا لحركة التشظي التي يحملها السطر الثاني، حين تؤول صدوع الصخر. . على الأقدام هي المأوى، المأوى لهذا الزمن الذي عاركه فدوَّنه في كتاب العمر، من خلال هذه الشقوق التي تختال في القدم على نحو ما يعبر محمد الثبيتي، حين يقول:

هذي الشقوق التي تختال في قدمي

قصائد صاغها نبض المسافات

لكن عبارة حمدان تقابل بين وجهي الطبيعة والإنسان.

فشقوق من الصخر تتحرك إلى الأقدام، وتصبح آلام هذه الشقوق التي تثير الضجر، وملل عوادي الزمن تتخذ مأواها في الأقدام، وهنا تظهر المسافة بين الالتئام والتشظي، فالمأوى سكن وراحة وهدوء، وألم حفى الصخر، ومعاقرته في الأقدام حرقة وألم وضجر، لكنها لغة الشعر التي تستحضر قطبي المسافة، وتنبعث منه لتجعل سنوات العمر سكنًا للأشجار، وشقوق القدم مأوى لما يفعله عبور الصخر.

وبعد صياغة النص لفضاء هذه العلاقات المتقلبة بين الحزن، الشعر، الهدي، سنوات العمر، شقوق الصخر في الأقدام، تأتي الأسئلة لولده، «يا ولدي»، حاملة التذكير بالعلاقة بين الوالد والولد، متخذة الاسم النابع من اشتقاق «الولادة» بصيغة

النداء: يا، لإعلان القرب، وإعلان الإرث فيما بين الوالد وولده، من هذا الشقاء، ومعاقرته، ويأتي الخطاب محملًا بالسؤال، يقول:

كم مرّ بجرحِك يا ولدي؟

أمسافة أنثى

أم قصة تنّور،

أو قِدَ من زند الشبق المهجور

وهنا تختزل مسافة التشظي والالتئام في العلاقة مع الأنثى، لتكون الأنثى رمز الرغائب، ودلالة المقاصد، وغاية السعي، وحمل التشظي، لتكون الالتئام الذي تنكسر في دوحته شقاوات الزمن المر، وتنكسر على صدره نصال الجراح، ليؤول الشقاء والجرح إلى مراودة الاشتياق، ومن ثمَّ يعبر شقاء التشظي إلى التئام الشوق والحنين..

والخطاب الذي يحمله الشعر إلى الولد يلتئم فيه الوالد مع الولد في حبل الشقاء، معاقرة الحزن، مراودة المجهول، لم يأت من يقين الأمر والتوجيه بل جاء من البحث عما يغادران به هذا التشظي.. يقول:

يا ولدي

مدن للحزن، وأفواه السفر

فعضّ الناجذ والأيام

قل إني أغويتك،

حيث الطلع الآبق شامات بور!

نحن هنا أمام ترتيلة أغنية البكاء.. التربية، التوجيه، غواية.. الناتج والحادث طلع في أرض جدباء، دلالة على زمن رديء.. هنا يلتحم الوالد مع ولده في ذنب مصافحة هذا الزمن العاقر.. لهذا تأتي الوصايا في هذا الشكل الموجز المبهم المعتمد على العودة بذاكرة القارئ إلى عناء قوم يوسف، ورؤيا ملكهم، ونبوءة يوسف ليقول:

احفظ عني عشر صبايا

سبعة أسفار للنجوى

سبعًا عجفاء.. وسبعًا أخرى عجفاء

التأمت الوصايا مع الصبايا حين أحلت الصبايا مكانها، وتشظت كل منهما عما تعطي وتمنح، فالصبايا مناط الحلم والاستقرار لكنها هنا «وصايا» تحفظ، وتفعل فعلها، والوصايا التي تحفظ أيضًا ليست مراسم للاسترشاد، هي الشعار ولذا ارتبطت بالجدب والضمور، استدعت سني قوم يوسف العجفاء.. العجف تشظي عن أسفار النجوى التي عادة ما تكون مكان الالتئام والحديث المحبوب، ورداء الأشواق..

أمام هذه الوصايا ـ الصبايا فينبت من السؤال:

كم قامة أنات الأرض من الأجساد؟

كم قامة آيات العشاق؟

بعد هذا السؤال الذي يؤثث ذاكرة الموت والشقاء، وينبث على أجسادها فعل هذا المولود.. تأتي النبوءة له.. ليقول له:

ستكون نبيًا للحرف

وعرافًا معجونًا بالأنواء وبالصحراء

فلتخلق أنثاك

وألوية للبوح فرادى كطقوس الموج

ولا أظن أن القارئ بحاجة إلى كبير تأمل ليدرك إرث الشاعر في ولده، لتظهر له القصيدة والنبوءة الشعرية التي يحلم له بها، لتظهر له الأنثى التي تجاوز الأنثى جزء النوع الإنساني، قسيم الذكر.. لتتجلى الأنثى ـ الرؤيا، القصيدة، الهدف.. ومن هنا نعود إلى قراءة عنوان الديوان مرة أخرى في ضوء هذا التشكك..

وإذا جاءت هذه الأنثى.. فالوصايا لإخصابها حينئذ تتجلى في التشظي والالتئام، في التشظي مع السائد، مع المستقر، مع المألوف حتى مع الذات، ليحدث الالتئام مع هذا التمرد، مع هذا التكوين لغانية، لأنثاها التي يكونها من كينونته:

آمن بك دهرًا

ثم أجحد بالاتباع

وبالرعد الصامت.. والرهبان

....

لا تؤمن حتى تقلب فوضى الترتيب

وترتيب الأكمام من الرمان

ويظلُّ النص في حال تشكل من محاورة الشقاء ومحاورة الخلاص. . يقول:

وتنهد حين يمر على قبرك..

عصفور يأكل من رأسك شعرًا..

منثالاً.. يدعو الله بأن يغفر للميت آثام الحي

سيكون فضاء مزروعًا بطيور سود للموت،

وأرضًا تمطر أجسادًا

للإغراء وللأصفاد

ولا ينسى النص توريث هذا الإرث ليقول:

فاحرق سنبلة العين

وسمّ غريبًا

لتكون أباه

وعلى قدر حرص النص على الالتئام، وعلى الخروج من ربقة التشظي إلا أن آخر النص يفصح عن نية للوالد والمولود، يقول:

هذا ترتيب للذاكرة العجلى يا ولدي

هذا زمن يصلح أن تبنيه

على لا شيء إلى لا شيء

لنقع على الرداءة، وعلى فقد الأنثى التي تحصب الفعل، ويتوالد من الالتئام مع عوالمها، فنخرج في عراء التيه.

حكي حكاية التشظي والالتئام في ديوان (أنفاس الورق)

جاءت نصوص عبدالله باشراحيل في ديوانه (أنفاس الورق)، تنسج حكايات لعوالم يتأول حركتها الشعر، ليست من المنظور وإن تدثرت به، ولا من العابر وإن كانت تستثمره؛ لأنها تصنع وجودها في حركة سردية تجاوز تراتب الحدث إلى إقامة بوابات من العلاقات، تنضد فجائعنا، وتجعل الغناء، والفرح، والشوق طيًا لمسافات من الجراح، وعنفوان الغدر، وآلام التشظي.

يلتئم المخبوء والمكشوف في هذه اللغة التي تحاول محاصرة الجرح، وإفشاء سرائر الأشواق، واستدعاء لغة الجسد:

تبدو كما النجمة

في مهمة العتمة

وعيونها بحر شواطئه ثلج

وذوب خدودها حمرة

هي تشبه الرسمة

عينان ساهمتان بالنجوى

ترنو إليّ كرقة النسمة (ص70).

ففي ألق هذا الشوق، وسحر هذا الوصل تتسامى الذات إلى الالتئام من خلال الأمنية والتشوق لتناسي الجرح، لتقول:

أنا روضة النسيان من زمن

أسكنتُ أحزاني ثرى الظلمة

....

عفتُ الخصام

وأحرجتُ الضغائن من نفسي

لتبدأ رحلة العصمة (ص73).

إصرار على التناسي، وفرح بانغماره؛ يتجلى في حركة اللغة التي تمتد في حركة تشظ تتكشف في هذا الانصهار بألوان الأمنية والتشوف والاعتداد في الذوبان لعلاقات تشظ، لكنها أضحت هنا تتراءى في حال من الجريان الذي يحمل الذات على محاولة الانسجام مع حركته فنسجت الحركة للتلاؤم ما بين: الروضة ـ النسيان ـ الحزن ـ الظلمة ـ الخصام ـ العصمة ـ في حركة التفاعل ما بين الروضة والحزن، الإشراق والظلمة، الخطأ والعصمة؛ لنقف هنا أمام ذات لا تنسى الجرح ولا يغادرها، فتمثل قيمة التشظي في فتح هذه القناة المنفتحة من ضربات الألم إلى مسار ذابت فيه معاني الخصومة والحقد مع إصرار الذات على التجاوز والتسامي لتظهر أمامنا الروضة، ويحضر تجاوز النسيان، وخروج الضغائن لنبحر في رحلة العصمة. كشف التشظي عن مظهر لغوي يقاوم الاستلاب، ويستعلي على التلاشي، في إثباتات وتأكيدات تحاول أن تسيطر على اللحظة بإبراز ضمير المتكلم وجعله المحور: أنا روضة النسيان ـ أسكنت أحزاني ـ عفت الخصام ـ وأخرجت الضغائن من نفسي.

وما بين التشظي والالتئام يبرز مسار التأمل الذي تظهره رؤية الشاعر في تلك الحركة الشعرية التي جسدت تغلب الظلام على الضياء، وأبرزت صنيع الظلام وهو يمارس الغدر على الضياء، مما جعل ذلك معادلًا لحركة الغدر، والتمزق، وذلك ما ظهر مثلًا في نص (غدر الغدر) الذي يقول فيه:

خيوط تُدثرها الموبقات

رهان تلاه رهان

هنا أمة من جيوش الوحوش

أسرت إلى الليل: غدُ الشتات (ص75).

حيث تجسد الغدر في حركة، لم يكن الليل رمزًا لها فقط كما هي الحال في كثير من الشعر القديم والحديث؛ بل جاء الليل كائنًا يسري عليه الغدر والخداع، مما يجعل المتلقي أمام حركة جديدة يتزمل فيها الغدر؛ وكأن ذلك يأتي انسجامًا مع

تجدد أساليب الغدر، الذي مزق به الإنسان التئام الوجود، وأسكنه فيما يحيط من زمن ومكان. . وفي حركة الغدر هذه يستعمل الشاعر اللغة اليومية ليبسط ما يقترفه الإنسان انسجامًا مع صيرورة ذلك أمرًا بسيطًا عليه بعد أن أشبع منه وأشبع منه الحياة؛ حيث أضحى ذلك مسلكًا يوميًا، وحالة حوار، وتبادل بين الإنسان والكائنات، يقول الشاعر:

نصيبك ياليل في جيبنا

كثير وفير

ستغدو الثرى

وتصبح شمس اللهاة (ص75، 76).

وهنا نجد البنية الذهنية للنص تتمثل مساحة تنفتح فضاءاتها على التشظي، رغم إرادة الالتئام، إلى الحد الذي يجعل (الليل) يُغرى بالضوء ولات ضوء، فلا فاعل إلا الغدر، وذلك حين يمثل قتيلًا مثل آلاف القتلى، الذين ضج بهم الإعلام، حتى كأن الكون أراد أن يقتل نفسه حين قتل الليل بعد أن حمل مسرج الضوء حلمًا وأمنية:

وما انبلج الصبح حتى تراءى

على البعد ضوءًا طريحًا

قتيلاً مسجى

وبين يديه خطاب (ص 77، 87).

وكم كان بودي لو انتهى النص بكلمة واحدة تحدد نوع الخطاب؛ حيث إن الأسطر التالية التي شرحت مضمون الخطاب جاءت تقريرًا لما يتراءى في البنية الذهنية للنص.

وحين نأتي إلى قول الشاعر في نص بعنوان (لا):

والنزف أورق كالورود

فما اشتكى (ص 86).

نعود إلى هذه البنية الذهنية التي تجسد إيقاع حركة الغدر، وإرادة الالتئام،

والشعور بحركة الحياة على الرغم من ترصد اغتيال الغدر. . لكن الشاعر لا يبخل على مشاعرنا بأن تنفتح على الألم الكامن في الذوات، تملك سلاحه؛ لأنه منغرس في ذاتها، فيقول:

وخنجر الصمت المهيب الغدر

في الأحشاء أن

وأودع الموتُ السرائر

في البدن (ص87).

لترسم المغدور في أفق يجاوز الغدر، لتكون صور الاستشهاد وعطر المسك والخلود حاضرة في الرؤية التي أرادت أن تحاصر غيظ الألم والقهر في خطاب يحاور الأنثى استشعارًا لنقل الخطاب إلى صفاء الأنثى ورقتها في هذا الأفق المدلهم، بقول الشاعر:

قولي اكتحل

قولي تخطى كل تأريخ (ص87).

ولهذا تدثرت كلمة (ارتحل) التي تعني الموت بكلمة (اكتحل)، التئامًا مع الأفق الذي تتمناه الذات للراحل الشهيد، وخروجًا من حصار التشظي، لكن الرؤية الشعرية بعد أن التأمت مع هذا الأفق أصبحت تتوافق مع الرحيل الذي كانت تعبِّر عنه بـ(اكتحل) لتقول في آخر النص:

لا لا تقولي مات

بل قولي ارتحل (ص88).

مما يشعرنا بتكون لغة النص واستبدالاته من نفاذ رؤية تسكن النص وتتحرك من قلقه وأمنياته، تنفذ من بنيته التي تنغمر فيها؛ تتمنى التئامًا ينفذ من حصار التشظي.

التشظي والالتئام
في ديوان الحجيلي (قامة تتلعثم)

التشظي والالتئام ظاهرة تنتظم الشعر الحديث خصوصًا القصيدة التي تتكون عبر التكوين الابداعي الذاتي، وتنصهر فيها الرؤية الشعرية المتفردة.. وقد صبغ ذلك التشكيل الشعري، والبناء الكتابي للنص، فأصبحت تتجاوز الانبعاث من النص إلى أن تكون المشكل له، فتظهر في شكل الكتابة، وفي تكوين الصورة، وفي حركة اللغة، إذ إن الشاعر في اللحظة التي يعاقر فيها الكتابة هو يعاني حالة التشظي، والخروج من قلق ما يجول في خاطره، ويبحث عن الالتئام في تشكيل ما يتمكن من تشكيله مما انصدع به في حالة التوتر، وحالة الخروج عن حالة الصمت السابقة للكتابة.. حتى إذا ولج عالم الكتابة التي يريد الالتئام بها وفي عالمها، ذهبت به الكتابة إلى التشظي الذي يحيط بعالم النص من اختيار المفردات والصور، ومن نسج العلاقات المفارقة لعلاقات العيان، ولنسائج أخر.. وقد تتداخل العلاقتان المتباعدتان إلى أن تلتصقا لتصبحا متكونتين في وجود واحد تنبعث إحداهما من الأخرى.. في بناء النص وفي الدلالة.. ولعل ذلك يتضح بمداخلة ديوان الحجيلي (قامة تتلعثم).

العنوان

عنوان الديوان يظهر هذه الحالة، ينصهر من إرادة الالتئام ويؤول إلى التشظي.. «قامة تتلعثم»، فحين أرى هذا العنوان على ديوان شعر، قبل أن أرى القصيدة التي يحملها العنوان، أشعر أن هنا قامة تريد مواجهة الحياة، تَحمُل أعباءها، تريد أن يلتئم وجودها، لكن تلك الإرادة تؤول إلى تشظ حين تواجه العوائق، فتبدأ بلغة الطفولة التي يبحث عنها الطفل ليلتئم مع عالمه، لكنه يتشظى بها حين لا يفصح فيظل في هذه اللعثمة وهذا التشظي حتى يفصح فتنشأ لعثمة من نوع

آخر، لعثمة من يفصح، لكنه متلعثم... فيكون هذا الشعر، هذه النصوص، متشظية بسبب من الجهد، والبحث الدائب عن إرادة الحياة، وتجدد عوائق الالتئام..

السطر التعريفي

وإذا دخلنا إلى الديوان لا نكاد نجد سطرًا واحدًا يشذ عن هذه الحركة بين عالمي التشظي والالتئام.. حتى ذلك السطر التعريفي النثري الذي كتبه الشاعر قبل بدء قصائده.. وقال فيه: «هذه القصائد منتخبة مما كتب بين عامي 1993م و1998م» يضعنا في هذه الدائرة، فهناك القصائد التي كتبها الشاعر، أراد لذاته أن تلتئم فيها، أضحت ذاته تتشظى عن بعضها، أو يجد بعضها يتشظى عنها، فلم يلتئم مع ذاته، وحذفه من ديوانه هذا، ولعله يلتئم مع ذلك المحذوف ذات يوم، لتبقى القصائد التي اختارها.. وإذا دخلنا إليها وجدنا حركة التشظي النابعة من إرادة الالتئام، يتجلى الفعل الشعري فيها بقدر الحرص على إرادة الالتئام.

قصيدة «لن»

لنقرأ إحدى القصائد، وهي المعنونة بعنوان «لن» لنجد حرف النفي الذي يعني تأييد ذلك النفي دالًا على التشظي منذ البدء في فاتحة القصيدة، مجليًا لحركة إرادة الالتئام التي كانت نهايتها «لن»، وكلمة «لن» لن تجدها في النص ظاهرة، لكنها تتجلى من خلال ما يبحث عنه، وتتأكد حين نقف على الجملة الأخيرة في النص «والشمس من أمسي ترد!!»، فيكون هذا الرد «لن» عنوان النص:

يقول الشاعر في بدء النص:

أيقظت بعد تغضن الآماد

والجمر البتول

شرارة

عَرفا عتيقًا تاه في سُدُم الدخان

عرفا توشح بالعظام

لنجد الشاعر يبحث عن الالتئام في هذه الحكاية التي ينسجها في زمن وجوده، فوجوده شرارة، عرف، طاقة وشذى، مصدر تكوين، وجوده ارادة التئام من تلك الموقظة التي شظاها الزمن، لكن ماذا حدث؟؟ تشظي ذلك بالتيه في سدم الدخان، وبالحرمان..

ليعود النص يخاطب تلك بقوله:

مبحوحة العينين لا تستمطري المكنونَ

في نزق التعاليل العجاف

إن الرماد تبجست أظفاره

في روح راووقي القديم

وتفسخت تلك الرغاب الخضرُ

في ثبج الدجى

فلم التعلق في سمادير الصُّوى

ولم التكور في نئيج التوق

والخدر الرجيم؟!!

عاد النص ليلتئم مع موقظته، يخاطبها، يواجه التشظي بالرؤية يبثها إليها، رؤية تحاول الالتئام، مع أنها نابعة من التشظي رؤية تأتي بأسلوب النهي، وبأسلوب التوكيد، وبأسلوب الاستفهام التعجبي.. وكل ذلك متكون، ونابع من سيطرة التشظي الذي أضحى بديلًا للاستمطار علامة الرجاء والأمل بسبب من حالة فعل التعاليل الهزيلة، والرماد.

لكن النص لا يلبث أن يتشظى عن حالة الالتئام التي يدعو إليها، حين يعلن إرادة التئام وفعل له يؤول إلى تشظ، عبر عدة مقاطع تبدأ بالفعل الماضي المتحدث عن الفعل المصاحب له حين يقول:

وطفقت أنفث رجفة الماء المكبِّل

....

سنبلت في دوامة النقع العريق

سلافة اللحن

....

وغرستُ في سنة المدى المربدِّ

آيات الرؤى

....

طوبت أجنحة الكمد

فهنا إرادة التئام تواجه العوائق التي تتشظى بالذات، إرادة فعل تواجه انطلاقة الماء، وتبث اللحن في دوامة النقع، والرؤى في زمن الشكوك، وتطوي أجنحة الكمد. .

فتكون النهاية التشظي:

فلمحتُ طلع الحلم

يرجمه القطيع...

فردًا أمام قطيع، حلمًا ينهار، اغتيالًا للحلم، أنياب ظنون مغتالة. .

ثم ينتقل النص إلى البحث عن الالتئام في الأفق البعيد عن فضاء تلك الارادة التي صدمت واغتيلت. . يأتي إلى البحث عن ذلك في فضاء الشمس، في ثلاثة مقاطع آخرها قوله:

أجري وراء الشمس

أحسو دفء فتنتها..

ألاحق دربها الباهي

أنادي طيفها..

والشمس من أمسي ترد!!

لنعود إلى الجواب «لن» عنوان النص، فندرك بعد ذلك شدة التعلق بحركة الالتئام التي تقهرها العوائق.

حداثة الحميدين
في نسق رفض الهزيمة

يتعامل سعد الحميدين مع الفعل الثقافي، بوعي ثقافي، يهب طاقاته لذلك الفعل في عمقه التاريخي، وفي تحويل اليومي منه، والمعتاد إلى عمل إبداعي، تقرأ فيه سطوة الزمن، وسلطة القهر على الإنسان المهمش، والمنفي، يناجز الزمن بالتواصل مع الفعل الثقافي ماضيًا، وحاضرًا، واستشرافًا.. يصاقب حاضرنا بلوحات الإحساس الفاعل التي داخلت الثقافة العربية، وناوشت المتسلط، وناوأت الإلف والعادة.. ويرى النص المتوجع لدى مجايليه، ومقروئيه، فيسكب وجعه على وجعه.. ويظل مع قارئه يكتب النص الجديد، ونزف الرؤية، ويقظة الانتباه، فتظل العلاقة متواصلة بينه وبين القارئ، عبر فعله النصي الناشط، وعبر شعوره بتوثيق حبال التواصل مع هذا القارئ، فيظل يكتب النص، ويظل يعيد طبع دواوينه، وأخيرًا جمع إصداراته الشعرية في مجموع صدر عن دار المدى، تحت عنوان «الأعمال الشعرية».

ولعل هذا الصنيع يعبر عن وعي يحمله نحو ثقافته، وقارئه، لم يتوقف عن الكتابة، وعن الاصطلاء بوهج النص، وظل مخلصًا لقارئه، يهيئ له الاطلاع على نصه إما في طبعة معادة أو في هذا المجموع.. وحين ندلف إلى هذا المجموع نجد هذا الوعي عنوانًا بارزًا فيه على الأشكال التي أسلفت الإشارة إليها أعلاه.

يكتب نصه «ارتجاجات على سطح الزمن الراكد» ويوجهه (إلى الشاعر مسافر)، ويعني به الشاعر (أحمد الصالح) ص37، ويكتب نصه «وماتت الأشعار واقفة» «إلى روح الشاعر معين بسيسو..» ص 209 وكذلك «مغني الكوخ» «إلى روح الشاعر «محمود حسن اسماعيل» ص 287 ويفتتح ديوانه «وللرماد نهاراته»، بصفحة عنوانها ـ قبل البدء ـ يورد فيها بيتًا للمعري، وآخر لأبي تمام، وفقرة من قصيدة ايرلندية قديمة، وجملة شعرية لـ«كافكا».

وحين تدلف إلى نص الحميدين، تجد عالمًا من التواصل مع النص الشعري، ومع حالات من الشخصيات التراثية، ومع أصوات من الفلكلور، وقد أشار إلى ذلك الدكتور الغذامي في تقديمه لمجموع «الأعمال الشعرية»، وكشف عن ألوان ذلك الدكتور عبدالله أبوهيف في كتابه «الحداثة في الشعر السعودي قصيدة سعد الحميدين نموذجًا».

ويضع سعد الحميدين قارئه في دوامة كتابة النص، ذلك لأنه يريد أن يجسِّد لحظة الكتابة، ولحظة التشكيل أمام القارئ، فيرى خروج ذلك الفيض، وعوائقه في تتبع هذه اللحظة، إذ إن الشاعر لم يعد ذلك الذي يفضل بالرؤية، وإنما أصبح يبحث عنها، ويواجه همها وعوائقها، فتجده يستدنى قارئه، ويبثه هذا الهم، يقول في نص الانتباه (ص241):

تجافت عن الحرف

والسطر

ثم استرابت

يلاحقها الوهم بين مسافة صفر

وأخرى أقل

تزاحمها همهمات الوشاة

تجالدها خطوات الطريق

فتأتي المسيرة

نحو الأقاويل ركضًا

إلى

لا مكان

فتجد كيف أن الكتابة تتشظى داخل بناء الالتئام، وكيف أن الشاعر حاول بالشكل وبالتعبير أن يظهر ذلك مجسدًا في التشكيل، في موسيقى الشكل المتتابعة، وفي إظهار الشكل المتشظي في حال من مغالبة ذلك، بمحاولة الكتابة السطرية، التي تجنح أحيانًا نحو الكتابة العمودية، مما يشعرك بطفح مغالبة لحالة التشظي هذه التي

تحسم بالركض إلى (لا مكان). وما ذلك إلا لأن هذه الكتابة يلاحقها الوهم فتتشظى بين مسافة الصفر وما هو أقل.. ويمضي النص إلى أن يقول:

ألفُ

باءٍ

وجيم

أتجدي كل تعرية

لبرقعٍ ـ لم يعد سافر

بدا ما خلفه علنا

لمن آواه واستثاره

وشيخ المعرة لم يُجهده

نوحٌ

وشدوٌ

فلا فرق بين

بشير.. وناع

تتساوى على كَتف كل طريق علامة..

بها للثعالب

منتجعًا.. ومقر

ويسري السرى دون رجعة

تفاجئهم فترة الانتباه

لتلحظ الإشارة إلى حروف الأبجدية، ثم غناء الجرح والتعرية، ووضع ذلك في دائرة التساؤل، مما يجعلك تشعر بالتحام الكتابة مع نزف الجرح، لتتشظى إيقاعًا ومفردة، وحروفًا تنزع من التشكيل، وكلمات تنزع من التئامها الروائي، لتظهر جسارة الشتات عليها، وجسارة النص على تشتيتها، كما فعل مع نص المعري..

وكما كان توظيف الديوان لهذه العلاقات، كان توظيفه أيضًا لرؤيته الشخصية لمن يحيطون به، أو تربطهم به علاقة. . فكان «ضياء» يرتقي تعثره، ولعبه إلى أن يكون رؤية للفعل المجترح، المعجز، يقول:

حين كنتُ أدربُّ نفسي

على محو بعض...

كنت ـ بالكاد ـ تنجز

تكسر فنجان شاي

وتهرق فوق المفارش

كوبًا من الماء (60).

وفي نص «المُغنَّى» (79)، تنتقل «مكاشفات السيف والوردة» لعبدالعزيز مشري رَحِمَهُ اللَّهُ، إلى هذه الصورة:

أوصاني أن أكتب هذي اللعبة.

كلمات في حجم الوردة

ميراثًا للقمح

كحد السيف..!!

مستغلًا المسافة بين الوردة والسيف، لتكون الكلمة شذًا فاعلًا، وجمالًا محركًا ومرهبًا. . . ليقول في آخر النص:

أخرجني من هذي البلدة...

أدخلني بين السيف وبين الوردة:

أدخلني في نفسي!!!

لتكون المسافة بين الدخول وبين الخروج هي الطريق الكاشف لدواخل النفس، مثلما كانت المسافة بين السيف والوردة هي المسافة بين الطعن والعشق.

يتواصل النص مع القارئ، ومع النص القديم، ويعتمد على ذلك التواصل ليحدث لحظة الانتباه التي يريدها، تتشظى الرؤية، ويتشظى إيقاعها، وتتشظى لحظة

استرجاع النص القديم في الذاكرة، لكي يعانق ذلك استقبال القارئ لها، وكأن ذلك قرين فترة الانتباه المفاجئة.

وحين نستبعد الخطأ الطباعي، فإنا نجد في كلمة «واستثاره» والإصرار على نطق التنوين في كلمة «برقعٍ»، إصرارًا متعمدًا من الشاعر على اختراق الايقاع، ليخرق سدر القارئ، ويوقظه ليعانق لحظة الانتباه.

وهكذا نجد أننا مع نص الحميدين في دوامة الضجر والقلق، وفي تعبير عن نسق الرفض، والبناء المخالف لنمطية الهزيمة والاستسلام، مما يجعل هذا الشعر يعبر عن نسق مخالف للسائد، ومتلائم مع الشعور بنزف الجراح، والبحث عن المنفذ والخلاص. ولذا كان قرن التجديد والحداثة عند الحميدين بنسق الرفض والبحث عن الأفق المغاير.. كان ذلك أمرًا يعطي حداثة الحميدين تجليًا يتسق مع الرؤيا التي تتجلى في النص، ويجعلها حداثة الهمّ والتفكير لا حداثة الشكل أو إثبات الذات في نسقه..

في ظلال (القرطاس الأسود والحبر الرمادي)

حين تنعجن الحكاية في ذات المبدع، ويتكون لديه ذهنية منها، يستقبل بها الخيوط المترابطة معها، ويظل يشد تلك الخيوط بعضها إلى بعض، يتهيأ لنا إشارات إلى ذلك العالم الذي حكاه، تتجافى عن السرد المباشر، والبقاء في مسارات تلك الحكاية، إلى كتابة حكاية جديدة على المبدع، ومتجددة في حال تلقينا لها.. ذلك ما فعله سعد الحميدين، في نصه «القرطاس الأسود والحبر الرمادي» المنشور في صحيفة الرياض يوم الخميس 6 ذي القعدة 1423هـ، الموافق 9 يناير 2003م، والتاريخ المثبت في آخر النص هو 9/ 3/ 2002م، مما يشي بأن هناك عشرة شهور كانت هي قراءة النص في ضوء قرار النشر، ولا أخال أن هناك أسبابًا رقابية كانت حائلًا دون ذلك، ولكن أخال رقابة الشاعر على نصه.. لا لتخوف من المستوى الفني لنصه، لأن سعدًا معروف بمغامراته النصوصية، على مستوى اختراقه لتقاليد النص الشعري السالف، وعلى مستوى فعله النصي المتكرر في ارتياد آفاق التشكيل المتنوع للقصيدة الحداثية، وعلى مستوى تنويع الخطاب داخل النص الشعري، وعلى مستوى استلهام الموروث الثقافي، والموروث الشعبي بألوانه الكلامية، والنغمية، والحركية.. بل أخال ذلك بسبب من قراءة النص في ضوء تجدد الخيوط والعلاقات المرتبطة بحكايته، ورؤية الشاعر لرموز نصه و علاقاتها وهي تتشابك لتتوالد بحكاية جديدة، حتى إذا استمرت تلك «المعالقة» ورأى الشاعر تشابكها، وتضاؤل فرص الانفلات منها، كان القرار بنشر النص، بتقديم الحكاية ببثه الحكاية وهي تتجدد بتنامي خيوطها..

وتعتمد إشارات سعد الحميدين في هذا النص، على البساطة في لغتها وتراكيبها، وعلى ذلك العمق المتنوع والمتعدد للمضمر، وللمشار إليه.. فأنت تقرأ:

خدعوك بالقرطاس

ما كتبوا سوى رقمين

وما نشروا سوى الخبر الملفق

من حثالات

الوكالات المبرمجة الرتيبة..

فتجد أنك أمام لغة تكاد تخلو من المجاز، والاستعارة، لكنها تحمل إشارات كنائية، تأخذ عمقها في بحثنا عن ذلك المخدوع، وقابليته لأن يتمثل نماذج فعلت، وتفعل، ولأن يتسربل ذواتًا كثيرة. . لكنه مهما حددناه، يظل النص ممعنًا في البحث عنه، متابعًا لظلاله هنا، وأشلائه هناك. . ليقول في حال من حالات استبطان تيقظه:

يمشي وينقل خطوة فوق الجماجم

ويفح في استفساره الأبدي

أنا لست أعرف من أنا

ويردد المعنى مرارًا

أأنا أنا

إذن. . فالنص يصدع الذاكرة بالتشظي على مستوى حكاية النص، وعلى مستوى لحظة الاستبطان، وعلى مستوى تأملنا للنص الموازي وهو الخلفية الفنية التي أخرج عليها النص. . ، حيث تجدنا ننتقل من ذلك التشظي العياني، (سلاح، فتك، موت، طائرات. . أنقاض) إلى انغلاق وانشطار كروي لما يشبه خارطة العالم، فوق رأس الإنسان، وكأن ذلك ذاكرته. . ومحاولة للامساك بالكفتين التي لا تتعادلان. . إلى أشكال أوراق، وقلم، وطيور طائرة مما ينبئك بقلق البحث، وضبابية الجواب، وعنت السؤال. . ذلك الذي جاء مجسدًا في قوله:

تاهت خطاي تعثرت

وخوت فما عادت تقاوم

لفها قيدوم قصدير الزمان المهترئ

فتجشأت حبلى بأورام الطريق

هذا أنا.. أم أن غيري قد تستر في أناي

فمش حطامي

ومضى ولم أمض أنا

حفر السؤال على السؤال

فتقطعت كل الجمال الموصلات إلى

جواب للسؤال

في هذه المتاهة، يأتي النص ليجسد المتاهة، يتابع خطوات التيه، فيرسم فعلها، في عدة أفعال، تتابع، كأن الرؤية قد سلطت على هذا المدرك وأبحرت في متابعته:

تاهت خطاي، تعثرت

وخوت..

فنجد أننا نتابع عدة أفعال هي حصيلة هذه المتابعة ولكنها أفعال تنطلق نحو التيه، ليحكي علاقتها بالزمن الذي سحقها، فتكون النتيجة:

فتجشأت حبلى بأورام الطريق..

ليقوم السؤال المفجع، ولحظة اليقظة على الخديعة:

هذا أنا.. أم أن غيري قد تستر في أناي

ويشترك المخدوع، والخادع في هذا الجهل، والمضي إلى التيه، حيث تبقى النتيجة و المحصلة لفضاء الرعب، والدمار:

فغدا الفراغ على مدى مدى

من النظر

فتناثر الإشعاع في الأركان

عم الساحة القصوى

فأمعن يرسم الصور المقزمة الملامح

ويمعن النص في كشف فضاء هذا السائر إلى الخادع، الذي تجرع خديعة

القرطاس الكاذب، والرقم المزور، والمجد الوهمي.. ليأتي قول النص مجسدًا الحقيقة المكشوفة قائلًا:

هذا زمان القول واللا فعل قد حامت

نسوره

فوق أجواء المساحة

والبوم ينعق في الخراب

والدود ينغل في التراب

حتى الرماد تطاوت خطواته

فمشى إلى حظ السحاب

فالفراغ سد مدى النظر، وملأ المساحة، وبثّ فيها الموت لتأتي الفاجعة في نهاية النص، حين يصبح وجود الإنسان، وعيه، فكره، قلقه، بحثه، في قائمة السلع، وفي ساحة المزاد العلني:

كم نقول

كم نقول

كم نقول

هيا تعالوا

ساوموا

من قبل أن يأتي المساء!!

وهكذا يأتي هذا النص لسعد الحميدين، بسيط اللغة، عميق الكناية، بعيد الإشارة.. يأتي هذا النص كما شعر الحميدين مفاعلًا بين طاقات وعلامات تعبيرية مختلفة، بين اللوحة، وبين لغة الحياة العامة، وبين الصور والإشارات المختلفة، وبين استدعاء موجات الأخبار، وقنوات الفضاء، ووكالات الأنباء.. لتظل محدقًا إلى جسد ينفصل عن رأسه، وفكرة تتطاير، وأصوات سوق الحراج، لتقرأ فيه: «وتعكزت كل الأمور على الخيوط الواهنة».. فأصبحنا أمام «القرطاس الأسود

والحبر الرمادي»، أمام قرطاس حجب ما فيه، فهو قد حجزه بلونه «الأسود» الذي أعلن كتابة جديدة محت كل ما كان متوقعًا فيه. . وعاضدت ذلك كتابة النص التي جاءت متأهبة، مع هذا الوهم وهذ التيه والانسلاخ، فوسمت الحبر بكلمة «الرمادي»، يستوي في ذلك حبر القرطاس أو حبر النص الذي ترمد في الفجائع والحسرات والضياع أمام من:

«يلفون الحروف لكي تُعثِّر كل سطر

ذاهب يبغي الكمال»

لتشنق الكلمات قبل تمامها.

ما بين المطر والجمر ـ قراءة في ديوان مسفر الغامدي

في ديوان مسفر الغامدي «حينا من الضوء» الصادر عن دار المدى، هذا العام، يصافحك الشعر هابطًا على المدى، والشارع، والمنعطف.. وفي الطريق، والكراسة، ومشاغبة الأطفال، ووجوه السنين... لا تجد قداسًا للشعر، ولا تجد شيئًا دون الشعر، ومع ذلك لا تجد امتهانًا للشعر، أو جرجرة له على موائد كثيرًا ما ألبس جلال الحضور إليها مكرهًا!! ولذلك جاءت القصائد هامة الإيقاع، خفيفة النبرة، حافلة بالإمكان، بعيدة عن ادعاء الحسم؛ إذ تدخل إلينا عن طريق المخاطبة بما نتعارف عليه، ونسترجعه، وما يصادفنا.. تجد الشاعر يحادثك، ويذاكرك، ولا يملي عليك رؤية، فمثلًا تجده في النص الأول في الديوان المعنون بـ«رحيق»، يقول:

في آخر هذا المنعطف القاتم

أشجار..

أشجار تلهو بالريح

أشجار خلعت قمصان الأوراق

وظلّت عارية، في غير حياءٍ

تتوسل للغيم...

ثم يقول:

بيتٌ...

عند المنعطف القاتم

مكتوب بالصخر..

في البيت صبيٌّ

يسكن قرب الموقد

صبيٌّ كالنحلة..

.. يتغذى برحيق الجمر!!(9، 10).

وتكاد تقول إن القصيدة تعتمد على هزة الدهشة التي تنبعث من آخرها، لتسري إلى أولها، لتعود إلى طريقة قراءتها لكي تقرأ الأشجار التي تشتهي المطر في ظلال أو في ضوء علاقة ذلك البيت المكتوب في الصخر، وفي ذلك العنوان «رحيق»، لكي يؤول رحيق مرجو من الزهر والثمر بعد أن تسقي الأشجار، إلى أن نراه «حرمانًا» حين أصبح جمرًا مكان العسل والأمل والرجاء.. ومن شأن هذه العودة أن تلون كلمات في النص مثل «القاتم»، صفة للمنعطف، وكلمة «بيت.. مكتوب بالصخر». ليجعل اللون تلك الكلمات مشيرة إلى المأساة، والضجر، والقلق، إذ تستحضر الإظلام، والقدر، وحتمية المصير..

وهنا نجد أن النص عبر ترابطات يسيرة، ومشاهدة سكب في تلقينا الدهشة، وأسكننا علاقات: الأشجار، المطر، النحلة، الصبي، الرحيق، الجمر....

وإذا قرأنا نص «وادي»، الذي يقول:

....

سيقول العراف الأعمى:

الجبل الغربيُّ

... يصد البحر إذا ارتفع الموج

..الجبل الشرقيُّ

يئد الصحراء

لكي لا يندلق الرمل...

القرية ساكنةٌ بين النارين!!

فلماذا حاولتم هتك السرِّ

ورفع الأعناق؟!!

سيقول الطفل العاجزُ

عن إصلاح عمامته:

ـ حاولنا أن نتعلم

كيف نهاجرُ من سجن الأحداق!! (11، 12).

سنجد أننا أمام حالة ضرورة السؤال، ومواجهة الخوف، والتمرد على سكينة الأسطورة من خلال هذا الحوار الذي لم يستجب فيه الطفل لاحتجاج العراف. . .

أما قصيدة «النهر»، فقد جاءت في الديوان (20، 21) على شاطئين ليكون شاطئًا لحديث الشاعر عن النهر وكتابته الحياة، والحرمان. . .

وفي الشاطئ الثاني «القلم» الذي أراد منه أن يخط على مفرق الأرض سطرًا من العشب يقول:

ما يكتبه الماء..

لا تقرؤه إلا الأشجار

فاغرس أقدامك في الأرض

توشح بغصون يسكنها الطير

لكي تعرف ما تكتبه الأنهار

ويبدو أن قصائد الديوان تنبجس من هذا الوعي، بالعلاقة بين الإنسان وما حوله، بضرورة أن يتشكل في هذه العوالم، فلذلك سكنت الرؤية الشعرية هذه العلاقات وفاجأتنا بما يقتنص منها، وفاجأتنا أحيانًا بالعلاقة البكر في الاكتشاف أو في التشكيل، مثل تلك العلاقة بين الصبية في المدرسة، والحروف في المعاجم، حين يقول في قصيدة «خروج» (22).

... مدرستي

.. تحجز للصبية الراكضين

مقاعدهم في الكتاب

وحين يولون

مثل الحروف التي

تتقافز هاربة من مقاعدها

في المعاجم

خارجة للقصائد

...

تمازج العوالم في نص البوق

أحمد البوق من شعراء التجربة الشعرية الحديثة في المملكة، يتكىء شعره على الأصالة، وإشعاع الإيحاء، ويظهر في نصوصه استبطانه لرؤية شعرية، تستوقف اللحظة، وتفيض عليها من امتداد مساحات التأمل ما يمدد تلك اللحظات، ويفرشها أمام البصيرة بمختلف منافذها. . ليجد المتلقي امتزاج العوالم، وانزياح حدودها، فيرى في صوت الحبيبة هديل الحمام، وبرد الغمام، ويجد في عالمها النخيل، وغابات الورد. . يقول في نص بعنوان إني أحبك:

أجمل من صوتها

حين يطير على شفتيها هديلُ الحمام

أجمل من ضحكةٍ عذبتني

وضحكة أسعدتني

وضحكة بين بين

تطوف بقلبي ثنايا الغمام

أجمل من راحةٍ ودعتني

ونظرة شيعتني

ونرجس لا ينام

نخيلٌ على الوجنات

❀ ❀ ❀

ويبدو لي أن الشاعر كان يتعمد إحداث فراغ في تركيب الجملة، ذلك أننا حين نقرأ:

أجمل من صوتها

حين يطير على شفتيها هديل الحمام

نجد أن التركيب يقرر لحظة ما قبل الشعر، لحظة إدراك جمال صوت الحبيبة، ولحظة إدراك جمال صوت هديل الحمام.. لحظة ما قبل المزج بين الصوتين، وجعل صوت الحمام في الأفق الأجمل والأشجى.. فنتساءل حينئذ عن لحظة الشعر، لثقتنا أننا أمام استحضار شعري ذي دلالة قادرة على تجاوز لحظة (الما قبل) هذه.. فلا نجد ملء هذا الفراغ، الذي يمزج شعرية الصورتين، إلا حين يعود المتلقي إلى العنوان (إني أحبك)، ليكون هذا العنوان صوتًا يمازج تشكيل الصورة، وتنداح منه سقياه للنص على مستوى الرؤية.. وعلى مستوى التركيب.. فتكون «إني أحبك» عبارة ممزوجة في ذات الشاعر، تتشيأ أمامه، فلا تكون مجرد حرف توكيد، واسمًا في موقع الابتداء، وخبرًا.. بل يكون ذلك كله هيئة واحدة، ومسمى واحدًا، لأنها أصبحت مناط الرؤية، ومكان النظر.. فأصبحت الجملة كلها في موقع المبتدأ، وأصبح فراغ التركيب لا يملأ إلا حين يقرأ العنوان متدفقًا في النص دلاليًا ونحويًا.. فتكون «أجمل» حينئذ خبرًا لذلك المبتدأ..

ولقد حمل النص ماء الرؤية الشعرية، الذي تشربه الشاعر من النبع الذي اختاره لنصه، وهو نبع الحب.. لنرى ذلك الفضاء المغروس بثمار الحب، وهو يتشكل في عالم الذات حين التقت وأصاخت ورشفت ماء الحب.. فإذا فضاء هذا الحب نخيل وورد.. يقول الشاعر:

أحبُّ النخيل بفجرٍ بليل

وغابة ورد على ساعديها

وإذا الفضاء يستوعب الفضاء الزمني ليملأه بما تكون من عالم الرؤية الشعرية.

ولقد حرص التركيب النحوي على أن يساوق الرؤية الشعرية، حيث جاءت حركة الجملة الشعرية في حالة استعادة إلى النبع نبع المحبوبة، فكانت كلمة «على ساعديها»، ليست مغلقة للجملة السابقة، وليست مخبرة فقط بمكان الورد بل جعلت الساعدين متكأ لغابة الورد، ومتكأ لما سيأتي بعد ذلك، لنعود حينئذ إلى تخيل الاتكاء على الورد.. والسير مع خبر وصورة الشاعر حين يقول بعد ذلك:

أنام كطفل

فنعود إلى الساعدين، وإلى الورد، وإلى النخل. . ليكون لهذا العالم الذي تحمله المحبوبة دهشة الطفل الذي يلتقي هذا العالم المحاصر بطرف ونبض وحس هذا العالم المدهش:

أنام كطفل

أحلق في الحُلم

أبعدَ من طرفها

أقرب من نبضها

أعمقَ من حسها بالصهيل

وفي لحظة الاستسلام هذه للحبيبة يأتينا هذا الصوت الذي يستحضر صورة تحمل الخوف والقلق، حين نسمع قوله:

خيولٌ بصدر الحكايا

وقع السنابك فيها

ليل طويل وبحرطويل

. . ولقد جاء الابتداء بـ «خيولٌ» هنا مساوقًا، لفجائية هذه الصورة، ولحالة التيقظ التي حملتها حكايات احتضنت الحب والمأساة، وبرد اللقاء، وحرارة الفراق. . فانتقلنا من حالة رؤية الشاعر على ساعديها، ورؤيتها للأشياء والحالات من خلال عالمها، ومن خلال المقارنة به في كلمات «أبعدَ من»، «أقرب من»، «أعمق من». . . إلى حالات العصف التي تحضر مع صورة وبدء كلمة «خيول» لكن ذلك العصف الذهني الذي عصف بأذهاننا ونحن نستقبل الصورة في بدئها آل إلى خدر لذيذ، حين أصبحنا نجد طول الليل وأمواج بحره في فضاء الحبيبة لنعود إلى ذلك الفضاء المنسوج حوله، فيتحرك الورد من الساعد إلى الحكاية، والنخيل من الوجنات إلى دثار وغطاء يصحو الشاعر في طواياه حين يقول:

أصحو على ساعديها وقد دثرتني

ورد الحكايا وبرد النخيل

وحين نقف على نهاية النص، نعود إلى ذلك الصوت/ العنوان «إني أحبك»، ونجده هو الختام، هو العالم الجميل الواقف في ذلك اللقاء، هو اللحظة التي تظلل المكان، هو مساحة الصمت الباقية بعد أن فرّ بنغمها وبدفئها كل جميل عداها:

أجمل من كل شيء جميل

حين تبوح الحبيبة: (إني أحبك)

يفزُّ اليمام بصدرٍ

يخيمُ صمتٌ

ثم تفرُّ جيوش الكلام

❀ ❀ ❀

ولئن كان شعر البوق قريبًا، وصوره واضحة.. فليس معنى ذلك أنه شعر يبتعد عن العمق، وعن استبطان الرؤيا، ولكنه شعر عليه مسحة من جمال الوضوح، وعمق الدلالة بما يشتمل عليها من علاقات مفارقة، وحرص على البحث وإشباع التأمل في تأملاته، ومساوقة ذلك بالتراكيب اللغوية التي تنبئ بالاختلاف، وتساير تفرد الرؤية.

شعرية الذاكرة الشخصية
وتجربة عبد الرحمن الشهري

لمنتدى عكاظ الذي تأسس واشتغل بفرع جمعية الثقافة والفنون بالطائف، في الفترة من 1421ـ 1427هـ (2000 ـ 2007)م، تجربة في استقطاب أسماء شعرية شابة، تفاعل معها النقد سريعًا، وخرجت إلى المشهد الثقافي، . .

ومن هؤلاء الشباب الشاعر عبدالرحمن صالح الشهري، الذي أشار الدكتور محمد مهدي أستاذ الأدب والنقد بجامعة أم القرى سابقًا، إلى ما يسعى إليه في ركضه الابداعي، من سعي إلى بناء عالمه الشعري الخاص. . وكانت النصوص التي ألقاها عبدالرحمن في المنتدى تستثمر ذلك التمزق بين الذات والآخر، وذلك في نصوصه: جسد، عرضة (1)، عرضة (2).

فهو يبدأ نص (جسد آخر) بقوله:

صيف

وامرأة قرعت أجراس طفولتنا

واحتضنت صرختنا الأولى

داعبت..

أبحث عن طفل أخضر

يتخطى أسوار جسدها

لا يسطع إلا في فمها

لا يسمع إلا لغو أصابعها

ينهمر كليل ضفائرها فيضيء

فهنا الأم، والمرأة يبحث فيها عن آخر مختلف، عن آخر متميز، وتشكل بحثه هذا الصورة المختلفة، التي تلون ذلك الطفل الذي يبحث عنه، فهو طفل أخضر، حيث تدهشنا (أخضر)، فنحدق في اللون، تلامسه الأعين، وتحتضنه الأيدي، وتبصره القلوب.. ونستدعي بعد معاشرة اللون الغريب لطفل، ما يثيره رمز الاخضرار.. ونقرأ فيه العلاقة بين الإنسان والأرض، عبر هذا التكون الجديد لطفل أخضر، ينبع من باطن ذاكرة شعرية، عانقت الشقاء، وواصلت البحث ليمعن خيالها إبحارًا نحو هذا الوليد الذي ينفصل عن الجسد، ليعود إليه وجودًا آخر، يتزلق ويتلألأ في لغة الحنان التي تسكبها عليه، ولهجة الامتنان التي تلوكها صباح مساء ابتهاجًا به.. وليسمع حركتها، ورائحتها، ووجودها عبر تلك الأصابع التي تداعب، تحضن، وأحيانًا تتمترس خوفًا عليه وإشفاقًا.. لتكون بعد ذلك سطعة النور وصرخة في عالم الظلام.. وتظل معنا هذه الغلة التي تمزج الأرض والذات.. عبر هذه الذاكرة التي يقول عنها:

تجرحني ذاكرة

تنضح بالتين، وتقطر أعنابًا وبلابل

فعبر هذا الوجود المضمخ بندى الأرض، وخصبها، وحلاوتها، وبهجتها يسطع حدس الشاعر، الذي يؤول إلى حس جمعي عبر السؤال الذي يلقيه

أتملأها

بين السد وبين الوادي

هل يبرأ من خصفت دمه بالطلح

وأصغى للعرعر؟

من طبعت فوق طفولته بردًا ومطر

لتظل لغة الشاعر تغالب ذلك الهاجس العقلي الذي بدأ يحاصرها، حين أمال السؤال من ذاكرة شخصية إلى قناعة جمعية.

ولعل السعي وراء هذا الخيط الجمعي هو الذي أغلق القصيدة بتلك الخاتمة التي لم تجد شيئًا يعصم تمزق الذات وتشرذمها إلا بالإشارة إلى التمزق الذي تعايشه الأم حين تعاني تمزق أبنائها.. لتأتي القناعة العقلية بذلك التعلق بخيط الأمومة حين يقول:

يا امرأة برزت للصبية

حين اكتحلوا بالقمر وضلوا،

امتثلوا للطيش وثاروا

ثم انفرطوا . كالعمر . وغاروا

كنا نتحلق حولك

لا نشبه بعضًا...

نشبهك جميعًا

لقد دهمت «نشبهك جميعًا» النص قبل أن يكتمل. . ولعلها جاءت لتعصمه من ذلك التشتت الذي اكتحلت به لغته، حين تابعت اكتحال الصبية بالقمر!!

وفي نصي عرضة (1) وعرضة (2) يقدم الشاعر قراءة استبطانية لحالة تلقي العرضة والاندماج فيها، وحالة الخروج عنها إلى هموم الذات ورؤية الذات الخاصة. . فكان النصان وقوفًا على تلك الحالة من الإصاخة إلى الصوت الجمعي، والإصاخة إلى الصوت الفردي المتأمل. . الذي قد يخرج برؤية تجمد ذلك العرض، وذلك المهرجان لتصيخ إلى مهرجان العرض المتصارع داخل الذات. . وكان بدء الشاعر في تلك القراءة باستحضار مغالبة الخروج، ومغالبة الدخول لينفتح النص على صراع الذات:

فيما أخرج

لا أتسور إلا قدري

فيما أدخل:

بسط الزير جناح العرضة

كدنا لا نسمع إلا ما نبصر

لتكون الخاتمة مفضية إلى ذلك الملل المعبر عنه بالصهيل، الذي يشي بظلال تشبيهية متوترة للعرضة:

أتوسد غيمًا يتلوني

وصقيعًا يوغل في أزلي

لا أتبطن إلا شمسًا تتصبب ليلاً

فيما أصهل معتمرًا مللي

ويختم الشاعر مشهد المعرضين بذلك التوتر الذي يزرع مساحة من التشبث بالجذور، تاركًا فضاءات البهرج والزينة، قائلًا:

فيما أزرع

لا أحصد إلا عرقًا يتلألأ في أودي

فيما أخرج أو أدخل

أعرض

مقترفًا جبلاً وضباب